contribuer

Je suis avec un très-profond respect,

SIRE,

DE VOTRE MAJESTÉ

Le très-humble & très-obéissant serviteur, OSTERVALD.

ENCYCLOPÉDIE LITTÉRAIRE,

Ou nouveau Dictionnaire raisonné & universel d'Éloquence & de Poësie.

TOME PREMIER.

18

ENCYCLOPÉDIE LITTÉRAIRE,

OU NOUVEAU

DICTIONNAIRE

RAISONNÉ ET UNIVERSEL D'ÉLOQUENCE ET DE POËSIE;

DANS lequel on traite de tous les genres de Littérature, & de toutes les règles qui leur sont propres, des Figures de Grammaire, de Logique & de Rhétorique, avec des exemples sur chaque objet.

OUVRAGE utile aux Gens de Lettres, aux Orateurs, aux Avocats, aux Instituteurs, & généralement à toutes les personnes qui veulent cultiver leur esprit, & acquérir des connoissances dans toutes les parties de Littérature, & des principes généraux de goût, relativement à plusieurs Arts, tels que la Peinture, la Musique, la Danse, la Déclamation Oratoire & Théâtrale, & toutes les parties qui y ont du rapport, comme le Geste, la Pantomime, l'Action, l'Accent, la Prononciation, &c. &c. &c.

ON y a joint l'étymologie & les définitions de tous les mots, soit simples, soit figurés, ainsi que la traduction Française, des exemples tirés des Auteurs Grecs & Latins, Italiens & Espagnols, &c. anciens & modernes; enfin on n'a rien oublié pour simplifier tous les principes qui sont renfermés dans cet Ouvrage, & pour mettre les Lecteurs de tout âge & de tout sexe à portée d'avoir des notions exactes & précises de toutes les branches de Littérature.

Par *M. C* * *, de l'Académie Royale des Sciences, Inscriptions & Belles-Lettres de Châlons-sur-Marne.

[Addamus] *verbis numeros & pondera rebus.* Sant.

TOME PREMIER.

A PARIS,
Chez J. P. COSTARD, Libraire, rue S. Jean-de-Beauvais.

M. DCC. LXXII.
Avec Approbation, & Privilège du Roi.





DISCOURS PRÉLIMINAIRE.

LE besoin forma les sociétés ; un intérêt réciproque en resserra les liens ; le plaisir les rendit indissolubles. L'impuissance où les hommes se trouvèrent de se suffire à eux-mêmes, la nécessité que la nature leur imposa d'établir entr'eux un commerce mutuel de besoin & de secours, fut l'attrait même de leur dépendance. Ils trouvèrent en elle le plus doux charme de la vie : celui de concourir au bonheur de leurs semblables, & de les voir occupés du leur propre.

Comme la communication des idées étoit la base fondamentale sur laquelle ils devoient élever l'édifice de la société, ils durent se proposer nécessairement d'établir des signes propres à rendre sensibles la communication

de ces mêmes idées, & à en assurer l'éternelle correspondance. Ils eurent dès-lors recours à la voix, comme à l'instrument le plus propre à remplir leur objet. La conformation de cet organe, sa légèreté, sa flexibilité, la facilité qu'ils avoient à se prêter à tous les tons, à les modifier, & à les combiner d'un nombre infini de manières; à se faire entendre de loin ou de se rendre présens, même sans se montrer, s'offrirent à eux, sous un point de vue trop séduisant, pour qu'ils n'en connussent pas d'abord toute l'utilité. La nature, en la leur rendant sensible & évidente, leur épargna toutes les recherches qu'ils auroient pû faire à cet égard; l'instinct seul leur apprit la destination de cet organe, & le langage le plus éloquent, le plus simple & le moins équivoque de tous les signes, devint l'objet de leurs premiers efforts.

Son invention ne fut pas aussi facile que la découverte de l'instrument destiné à transmettre nos accens. Celle-ci étoit un bienfait de la nature, au lieu que celle-la devoit être l'ouvrage de l'homme. Il fallut d'abord convenir que certains sons, modifiés de différentes manières, plus ou moins multipliés &

articulés diverſement, produiroient différens mots qui ſeroient le ſigne intermédiaire de nos idées. On combina enſuite ces mots & on les unit, afin de rendre ſenſibles, par leur accord, les rapports qu'il y a entre les idées, & on attacha les penſées à des ſons vagues, par eux-mêmes; mais qui, malgré leur biſarrerie apparente & le caprice qui les avoit créés, repréſentoient les objets dont l'ame étoit occupée, & la manière dont elle s'en affectoit. Bientôt après on ajouta au tour particulier, à la ſtructure, au méchaniſme de chaque mot, des inflexions & des terminaiſons différentes qui ne furent aſſujetties à aucune régle uniforme, ni reſſemblantes par aucune analogie; mais qui rendirent toujours les penſées préſentes à ceux qui les formoient, & intelligibles aux autres. Enſuite par les plus légers changemens dans ces mêmes ſons, & avec le ſecours de quelques variations & de quelques nuances, preſque inſenſibles, on diſtingua non-ſeulement tous les objets, mais on les ramena ſous un point de vue nouveau, & on les préſenta ſous des formes diverſes.

C'eſt ainſi que le langage s'eſſayoit à rendre les idées palpables & à les animer; c'eſt ainſi

qu'il s'efforçoit à devenir l'image fidèle des opérations de l'esprit, l'interprète des cœurs, l'organe des passions ; & représenter, par des expressions équivalentes, tous les mouvemens de l'ame.

Produit par la nécessité le langage ne fut d'abord consacré, comme nous l'avons déjà dit, qu'à rendre sensibles les besoins de l'homme, &, comme leur sphère étoit très-bornée, les langues dûrent être très-imparfaites ; mais elles suivirent la génération & le développement des idées. Les signes qui devoient les représenter se multiplièrent à proportion que les objets s'offrirent à l'esprit sous de nouveaux rapports, & le Vocabulaire qui, jusqu'à cette époque, n'avoit été consacré qu'à des usages pressans, s'enrichit de nouvelles expressions.

Le langage n'a que deux moyens de se rendre sensible ; ou il parle à la raison, ou il s'adresse aux sens. La première est toujours lente à concevoir ; elle réfléchit, compare, analyse, discute ; elle fait, si je puis m'exprimer ainsi, l'anatomie des pensées, afin de s'assurer de l'analogie qu'elles ont entre-elles. Elle est, par conséquent, froide, sévère, &

veut trouver dans la justesse des rapports un dédommagement à la peine qui est inséparable de la méditation; mais plus légère, plus vive & plus active, l'imagination, cette faculté de l'ame qui la meut si puissamment, qui exerce, si souvent, sur elle un empire tyrannique, qui donne tant de ressort aux sentimens, qui excite ou qui calme, à son gré, l'inconstance des passions; l'imagination, dis-je, a mieux aimé s'adresser aux sens, & les mettre dans ses intérêts, afin d'entraîner le suffrage même de la raison, ou de la forcer du moins au silence.

L'usage où l'on étoit de donner des dénominations aux objets physiques, introduisit celui d'en donner aux affections de l'ame & aux idées abstraites, ces concepts singuliers que la réflexion détacha de tout ce qui avoit donné lieu de les former. On les annonça comme des objets réels. Pour y réussir, l'imagination chercha l'analogie que ces simples abstractions de l'esprit pouvoient avoir avec les objets physiques. Elle arracha le voile qui les couvroit; & préférant les images, à une précision & à une justesse obscures, elle revêtit les idées d'une écorce palpable; elle substitua

les peintures qui affectoient les sentimens, à des termes, ou qui ne signifioient presque rien, ou dont il n'étoit pas donné à tout le monde d'apprécier la valeur.

Qu'on ne nous dise donc pas, que les images sont le produit de la réflexion; elles l'ont précédée. Il ne faut pour s'en convaincre que remonter à l'origine de chaque langue, & la comparer avec elle-même, dans différentes époques. L'esprit d'analyse a pu donner de la justesse aux images; mais c'est en diminuant leur nombre. Les peuples chez qui la Philosophie n'a point pénétré, parlent, presque toujours, un langage métaphorique. J'ose le dire, si on analysoit avec soin toutes les langues, on verroit, que la plus grande partie de ces expressions que l'usage & l'habitude ont mis au rang des dénominations primitives, ne sont que des images, par le transport du mot propre, au figuré: on verroit, que beaucoup de perceptions de notre ame ne sont connues que sous des signes empruntés des objets visibles, & que chaque abstraction a un symbole caractéristique, auquel il est impossible de se méprendre.

Embelli par l'imagination, le langage prit

dès-lors une forme plus imposante. De timide & de borné qu'il étoit, il devint plus mâle & plus abondant. L'heureuse fécondité du génie fit la sienne. La communication avec d'autres hommes, le commerce avec des peuples de différentes nations, l'établissement des Arts & des Sciences ajouterent à ses richesses, sur-tout dans ces climats fortunés, où l'esprit plus ardent, l'imagination plus active, le génie plus perçant saisissent avec vivacité les idées sous un grand nombre de rapports différens. Ce n'étoit d'abord qu'un foible arbrisseau; c'est actuellement un arbre qui porte sa tête jusqu'aux cieux, & dont les branches couvrent un espace immense, en se divisant en un nombre infini de rameaux.

Le langage une fois inventé, il fallut l'assujettir à des régles invariables, fixer l'usage des mots, & mettre un frein à l'inconstance & à la bisarrerie qui vouloient en introduire de nouveaux, & leur donner des inflexions, des terminaisons, ou des acceptions différentes. L'art de communiquer les idées, fut réduit à des principes certains.

Cet avantage fut la source de beaucoup d'autres. La raison avoit laissé à l'imagination le

droit de créer, ou du moins d'enrichir le langage; mais elle s'étoit réservé celui de le perfectionner. Elle ne se borna pas seulement à mettre de l'ordre dans les idées, à les offrir sous la forme la plus claire & la plus distincte; mais, à la faveur du goût, elle assigna la différence délicate des choses, distingua, dans les idées, les nuances dont elles étoient susceptibles, & les rendit sensibles, par des attributs différens. Elle donna à chaque chose le caractère singulier qui lui convenoit, à la faveur duquel, on la distinguoit parfaitement, malgré les traits de ressemblance qui paroissoient la confondre avec d'autres objets. Elle étudia l'art merveilleux de rendre, sans effort, chaque idée par sa dénomination propre; d'embellir tout, sans se méprendre sur le coloris, ou sans l'exagérer; de faire des pensées l'usage le plus avantageux; de s'énoncer avec autant de grace que de justesse; de donner de la solidité au brillant, & à la vérité, une nouvelle force.

Le cahos commence à se débrouiller; je vois briller déjà, dans le sein de cette nuit profonde, quelques foibles étincelles de l'éloquence; son flambeau va dissiper peu-à-peu

les ténèbres épaisses qui l'ont éclipsé, jusqu'à ce moment. Dans le tems que le goût épure le langage, l'imagination en fait connoître le pouvoir par les charmes qu'il lui communique.

C'est peu, pour l'homme, de faire voir à découvert à son semblable, les mouvemens de son cœur; il veut lui inspirer ses goûts, le pénétrer de ses sentimens, faire fermenter, en lui, des passions semblables à celles qu'il éprouve; il veut modifier l'ame de celui qui l'écoute, comme la sienne propre.

Représentons-nous un vieillard respectable, à la tête d'une famille nombreuse, qui exhorte ses enfans à la vertu dont l'entousiasme sacré le transporte; ou un citoyen zélé, qui, chargé des intérêts de sa patrie, s'adresse à une multitude assemblée qu'il veut ramener à la concorde, & en qui il veut faire revivre le respect pour les loix. Ils ont, nécessairement, l'un & l'autre un air de dignité qui en impose: Leur style se proportionne à la noblesse de leur sujet, & à l'élévation de leurs motifs. Ecoutés les chants mâles & vigoureux par lesquels ces guerriers célébrent la victoire qu'ils viennent de remporter sur leurs ennemis. Voyez

sur quel ton s'exprime le désespoir de cette mère, à qui une mort prématurée vient d'enlever son fils, ce gage cher & unique de l'amour le plus tendre. Ecoutez cet infortuné qui vient se plaindre, que des brigands ont enlevé ses filles, déshonoré son épouse, massacré ses enfans, pillé son bien, qui réclame la pitié de ses concitoyens, & veut les exciter à la vengeance. Entendez-vous ses accens? Voyez-vous comment sa voix se plie à mille inflexions différentes? Son langage a des expressions particulières, des nuances qui le distinguent. La monotonie du discours ordinaire, la simplicité du récit ne sont plus faites pour lui. Il leur substitue les images les plus pathétiques; ce n'est plus lui qui parle, c'est la passion; c'est le transport qui l'agite. Son langage est d'autant plus rapide, que les sentimens qu'il éprouve, agissent plus puissamment sur son ame.

Il ne falloit que très-peu de circonstances semblables, pour rendre sensible jusqu'à l'évidence les avantages que l'éloquence promettoit aux hommes. On voulut imiter le langage des passions. Le style en devint plus nombreux. On imagina des mouvemens & des

chutes, des mesures & des cadenses réglées. Les mots & les idées furent renfermés dans des espaces déterminés. On accorda à l'oreille des retours auxquels elle n'étoit pas accoutumée. On en vint ensuite jusqu'à la mesure des sons. Tous les signes de nos pensées furent assujettis à des rithmes fixes..... C'est ainsi qu'on inventa la Poësie, sans qu'on se doutât même de cette découverte précieuse.

Elle parut à peine, qu'elle s'annonça par les avantages qu'elle promettoit, & non par les plaisirs dont elle devoit être un jour la source intarissable. Un langage qui n'offroit qu'une succession variée d'images; des mots disposés suivant une harmonie agréable, & qui flattoit délicieusement l'oreille, des pensées qui plaisoient également à l'esprit & au cœur, soit par la beauté de l'expression, soit par la force des sentimens, par la vivacité & l'égalité de la mesure, étoient plus faciles à retenir que la prose. L'art de rendre éternels les accens des passions, les opérations de l'esprit, les mouvemens de l'ame, par des signes destinés à les rappeller toujours; le secret de donner un corps aux pensées & de parler aux yeux, comme l'a dit un Poëte; l'écriture,

dis-je, ce phénomène hardi, que l'habitude nous empêche d'admirer, avec le plus grand étonnement, l'écriture n'étoit pas encore inventée ou l'usage qu'on devoit faire des caractères destinés à peindre la pensée, étoit un mystère pour la plûpart des hommes. Il falloit que leur mémoire suppléât aux symboles qui auroient pû leur représenter, à chaque instant, ce qu'on vouloit leur apprendre.

La Poësie se prêta merveilleusement à leurs vuës. Par son secours les pensées & les maximes se transmirent plus facilement dans les familles. Dès-lors elle devint le langage commun de ceux qu'on plaçoit à la tête des sociétés, & qui étoient faits pour les instruire. Les louanges des Dieux, les événemens remarquables, les loix, les leçons de morale, ne furent écrites qu'en vers. La Poësie fut une école de mœurs, d'héroïsme, de piété. La bouche des Poëtes devint, l'organe de la vertu. On les regarda comme les précepteurs du monde. Aussi voit-on, dans Homère, que le le Roi de Micène, à son départ pour la guerre de Troye, laissa son épouse, encore jeune, à un Poëte, pour la former à la vertu. Malheureusement, la conduite de Clytemnestre ne

justifia ni les soins de l'époux, ni les leçons du maître.

La Poësie ne fut pas bornée à ces objets seuls. On s'en servit, pour développer d'autres sentimens. Elle fut tantôt un signe frappant de la reconnoissance ou de la joie, tantôt l'expression sensible de la tristesse & de la douleur. Après les récoltes heureuses, les entreprises éclatantes, les succès glorieux, on se réunissoit pour se livrer à l'allégresse publique. L'abondance, la prospérité, le loisir, favorisoient ces transports. On s'assembloit aussi, pour rendre à la mémoire des grands hommes, dont les bienfaits & les vertus étoient présens à tous les cœurs, le tribut de larmes ou de louanges qui leur étoient dûs. Ils devenoient, tantôt, l'objet de leurs pieuses élégies, tantôt, celui de leurs panégyriques ou de leurs apothéoses. D'abord on raconta leurs actions; ensuite, pour les rendre plus imposantes, on les imita; bientôt après on s'habilla comme eux, on mit en action les faits ou les vertus qui les avoient immortalisés. C'est à ces pratiques augustes qu'on doit rapporter l'origine de l'Epopée & de la Tragédie, qui donnèrent lieu, à leur tour, aux différentes formes sous les-

quelles la Poësie chercha à s'ouvrir un passage dans le cœur de l'homme.

Dès cette époque, la Poësie qui avoit été presque entiérement consacrée au besoin, devint un objet de plaisir : le goût se réveilla, pour le rendre plus pur, & devint plus sévère. La nécessité avoit fermé les yeux sur bien des choses ; mais l'indulgence diminua à proportion que la perfection parut dans un terme moins éloigné. Aux efforts qu'on fit pour plaire, il fallut ajouter le mérite d'avoir plû ; la récompense ne fut proportionnée qu'aux succès. On étudia, de nouveau, l'art de donner aux pensées plus de force & de vérité. Comme la langue est sous le gouvernement de l'oreille, que le style fait image à son tour, on chercha dans une combinaison plus exacte, & dans un ordre de mots plus harmonieux & plus pittoresques, de quoi ajouter un nouveau coloris aux tableaux qu'on devoit représenter.

On dirigea l'imagination du Poëte vers l'imitation de la belle nature, non-seulement telle que nous la voyons ; mais avec les perfections qu'on peut lui supposer, sans choquer la vraisemblance. Ainsi le beau réel & le

beau idéal devinrent également l'objet de la Poëſie. Soit qu'elle embellît l'univers phyſique, ſoit qu'elle créât un univers intellectuel, ſoit qu'elle préſentât la vérité avec les charmes de ſon art, ou qu'elle la tranſportât dans la fiction, tout lui fut permis; & ſon triomphe n'en fut pas moins glorieux, ſoit qu'elle réfléchît à l'ame les objets, avec leurs traits & leurs couleurs naturelles; ſoit qu'elle fît un choix de ſes modèles, & qu'elle corrigeât la nature dans ſes détails; ſoit, enfin, qu'elle inventât des ſujets nouveaux, pourvu que, dans ſes fictions, elle ne laiſſât aucune place aux idées qui ſembloient les contredire.

C'étoit ouvrir à la Poëſie une carrière digne de ſon activité. Emportée ſur l'aîle de l'imagination, dirigée par le goût, ce ſentiment exquis de l'ame, élevée par l'enthouſiaſme, ce regard perçant auquel rien n'échappe, cette ardeur de génie, qu'on prendroit pour une inſpiration, la Poëſie, dis-je, communiqua la chaleur, la vie & le mouvement à ſon imitation; chaque trait de ſon pinceau donna l'exiſtence à un nouvel être. Tout prit avec elle une eſpèce de création qui fit ſa gloire. L'invention fit le mérite de l'imitation, & la

Poësie fut appellée un langage divin, non, parce que des fourbes prétendoient que les Dieux s'exprimoient en vers, dans leurs oracles; mais, à cause de cette éloquence prodigieuse qui prenoit toute sorte de formes, & se plioit à tous les tons, à cause de ces images sublimes, de ces métaphores hardies, de cette vivacité d'expression, de cette vérité de sentiment, de cet essor, sagement impétueux, de ces idées nobles, magnifiques, naturelles, agréables, pathètiques, qui la caractérisent.

C'est peu pour la Poësie d'ennoblir ainsi les pensées; il faut qu'elle leur prête le coloris dont elle s'embellit. Le Poëte fait des mots le même usage que le Peintre fait des couleurs. Le talent de l'un & de l'autre consiste à savoir le marier adroitement, & à donner, par leur combinaison, aux sujets qu'ils veulent représenter, la teinte qui leur convient.

Il y a, entre les caractères des peuples & leurs langues, une parfaite analogie. L'un & l'autre tiennent au physique, & celui-ci dépend du climat. La douceur, ou la rudesse des mots, vient de la souplesse ou de la froideur des organes destinés à former ou à transmettre les sons. L'oreille de l'Italien n'a besoin que

de

de voyelles & de consonnes sonores, pour être agréablement affectée. Une semblable combinaison ne suffiroit pas pour les peuples du Nord. Chez eux, l'organe de l'ouïe a besoin d'être frappé par des sons qui marquent. Ils entassent les consonnes. La difficulté de les prononcer, produit l'effet qu'ils se proposent. Leurs mots, qui paroissent rudes aux peuples du Midi, sont nécessaires à l'harmonie de leur langue, & pour donner l'expression convenable à leurs pensées.

Ce qui est vrai des peuples, en général, l'est de chaque individu, en particulier. Chaque homme a un genre de style conforme à la trempe de son caractère. Qu'on compare les Pièces dramatiques de Machiavel avec celles de Goldoni : diroit-on que ces deux hommes célèbres ont parlé un langage commun? Racine étoit né sensible; c'est dans les bras d'une épouse adorée; c'est au milieu des innocentes caresses que l'amour lui prodiguoit, qu'il alloit puiser ces vers tendres, faciles, mélodieux, qui l'ont rendu le peintre du sentiment, & qui immortaliseront ses ouvrages, dans tous les tems où le langage du cœur ne sera pas un langage inconnu. Le génie de

Corneille s'élevoit à un ſublime qui n'a jamais appartenu qu'à lui ſeul. Il ne conſidéroit les paſſions, que dans le plus haut dégré poſſible où elles peuvent aller. C'eſt la nature ſingulière qu'il vouloit peindre. Auſſi, ſon ſtyle eſt-il toujours d'accord avec ſes idées, dans tous les endroits où il eſt véritablement ſublime. Les Ouvrages de Crébillon ſont remplis de penſées ſombres, & quelquefois atroces. Quelle touche forte & vigoureuſe! Ce ne ſont que des lettres doubles, des diphtongues, des mots qui ſe heurtent ſans ceſſe; la rudeſſe de l'harmonie fait le mérite de l'expreſſion. Le deſſein de ſes tableaux eſt horriblement beau; il lui falloit, par conſéquent, des traits mâles & hardis; il avoit beſoin de couleurs triſtes & lugubres. Il n'eût peint qu'à demi, s'il eût adouci ſon ſtyle. Quelle délicateſſe! Quelle douceur! Quel moëlleux! dans les expreſſions de Quinault! On diroit, que la Langue Françoiſe avoit, pour lui, un Vocabulaire particulier. (1) M. de Voltaire

(1) Quinault n'a employé dans ſes Opéra que 782 différens mots. M. de la Chauſſée rapporte cette obſervation.

eſt l'homme de tous les genres, & prend, comme il veut, tous les tons qui leur conviennent.

C'eſt à quoi doit s'occuper tout Poëte qui aſpire à l'immortalité. Qu'il n'oublie jamais, que les mots ſont à la penſée, ce que la Muſique eſt aux ſentimens qu'elle s'efforce de rendre; que les idées & l'harmonie doivent néceſſairement ſe confondre; que plus l'enſemble en eſt parfait, plus l'effet qui en réſulte eſt frappant. Que le ſentiment ſeul doit fixer le ton de la Poëſie; que c'eſt à elle à ſe plier, par ſa meſure & ſa cadence, à l'accent des paſſions; que l'imagination crée les tableaux, que la Poëſie en exécute le plan; mais que l'harmonie ſeule leur donne le coloris; qu'enfin, la beauté de l'expreſſion ajoute à la vérité du deſſein.

L'Eloquence, comme nous l'avons vu, donna naiſſance à la Poëſie; mais elle ne tarda pas à s'embellir de ſes charmes. L'Orateur vit, par les ſuccès du Poëte, que l'art de plaire n'étoit pas incompatible avec l'art d'inſtruire, &, qu'au contraire, la voie la plus ſûre pour arriver à la perſuaſion, devoit être ſemée de fleurs. Il fit uſage, à ſon tour, de

nombres. Il ménagea, avec soin, des membres de phrase qui étoient d'une dimension semblable, & leur en fit succéder d'une mesure différente, afin de procurer à la voix, à l'oreille & à la pensée, certains repos. Il donna, par le choix des mots, une progression symétrique à l'harmonie, & étonna, souvent, la Poësie même. Il emprunta d'elle les allégories soutenues, les portraits frappés, les parallèles, les contrastes, & toutes ces figures sublimes que l'imagination avoit créées. Mais il les employa avec le plus grand ménagement. Dans la Poësie on appercevoit l'Artiste; il ne se faisoit oublier, que par les miracles de son art; au lieu que l'Eloquence conserva toujours quelque chose de sa simplicité primitive. Elle savoit, que quelque pouvoir que la vérité eût par elle-même, il n'étoit pas prudent de l'abandonner à ses propres forces; que l'amorce du plaisir étoit le moyen le plus propre de rendre ses leçons aimables & utiles; mais elle ne perdit jamais de vue, que tout ce qui ne paroissoit chez elle que pour l'ornement, étoit vicieux, que l'art rougissoit d'être apperçu, & qu'il n'étoit jamais aussi parfait, que lorsqu'on le cachoit davantage.

Elle fit, avec discernement, le choix de tous les attraits que la Poësie avoit empruntés de tous côtés, & n'en conserva que ce qu'elle avoit de vrai & de solide. Elle en parut moins éblouissante; mais sa beauté en fut plus constamment régulière. Sacrifiant, sans peine, tout ce qui n'étoit destiné qu'au plaisir, elle se distingua par une plus grande clarté, dans l'exposition de son sujet; par un choix plus pur, dans les images; par plus de justesse, dans ses expressions; de naturel, dans son style; de solidité, dans ses preuves; de véhémence, dans ses raisonnemens; de liaison, dans ses conséquences; d'ensemble, dans ses tableaux; de vérité, dans les caractères.

Ses succès n'en furent pas moins constans, que ceux de la Poësie; elle ne se joua pas moins des passions humaines. Elle les excita à son gré, & sut attendrir, séduire, frapper, plaire, arracher des larmes, inspirer l'horreur du crime, réveiller les remords, faire respecter les loix, & triompher la vertu, protéger le foible, terrasser l'injustice & la violence déchaînées contre l'innocence & la foiblesse.

L'Eloquence de Démosthène oppose une barrière insurmontable à l'ambition de Philippe.

Périclès pêtrit, dans ses mains, l'ame d'un peuple inconstant & injuste. Marius envoie des assassins, pour faire périr Antoine; l'éloquence de ce proscrit désarme leurs bras. Avec quelles couleurs, Cicéron n'expose-t-il pas, aux yeux des Romains, les dangers qui menacent leur patrie? Quelles allarmes ne jette-t-il pas dans le cœur des Sénateurs & du peuple? Il intéresse jusqu'aux esclaves. De quels coups de foudre ne frappe-t-il pas Catilina? Il l'anéantit.

Après avoir montré la génération de l'Eloquence & de la Poësie, il paroît nécessaire de faire voir jusqu'où s'étend leur empire, & quelles sont les bornes qui les séparent. Plusieurs personnes ont dit; que celle-ci n'avoit que le plaisir pour objet, & celle-là, que l'instruction. Que l'utilité n'étoit que l'accessoire de la première; que l'ornement & les graces de style n'étoient pas nécessaires à la seconde. D'autres ont prétendu, d'après Plutarque, que l'une a la vérité pour essence, & l'autre la fiction. Ces différences sont plus ingénieuses que solides. Quelques réflexions suffisent, pour rendre sensible la fausseté de ces paradoxes.

L'Eloquence & la Poësie prennent leur

ſource, dans cette pénétration du génie, dans cette force d'intelligence qui conçoit tous les objets, les ſaiſit, les embraſſe, les réaliſe au dehors; elles s'appuyent, l'une & l'autre, ſur le ſentiment du beau, & ſur le goût du vrai. Elles ont pour objet, d'éclairer l'eſprit, ou de remuer les paſſions; pour but, de peindre la nature avec vérité. Mais quelle eſt donc la différence qu'il y a entre la Poëſie & l'Eloquence? Celle du plus au moins. La première embraſſe tous les objets dont s'occupe la ſeconde, & s'eſt approprié des droits que l'Eloquence n'a pas.

Comme elle, la Poëſie embraſſe les objets importans; elle bâtit les fondemens de la ſociété, entre dans les ſecrets les plus profonds de la politique, ſe conſacre au ſalut des Empires. Souvent, une bagatelle eſt la baſe ſur laquelle elle poſe ſes fondemens; elle daigne même s'occuper de chimères.

Quelquefois, comme l'Eloquence, elle fait triompher la vertu, ſe déchaîne contre les vices, inſtruit, perſuade, ſe contente d'ornemens agréables & ſimples, s'ajuſte, avec ſoupleſſe, à toutes les diſpoſitions des eſprits; ſouvent, elle ſe borne uniquement à plaire,

& n'offre que des graces qui puissent éblouir.

Tantôt, elle ne s'occupe que de la vérité; elle n'envisage les choses, que sous leurs faces réelles, & ne peint, que d'après l'histoire, sans l'altérer. Tantôt, pour rendre les exemples plus instructifs, elle se forme des modèles, elle ne cherche dans le beau, que les rapports qu'il a avec le vraisemblable. Histoire, fable, merveilleux, naturel, possible, impossible, tout se confond, pour remplir son objet.

Son discours est, souvent, mesuré avec la simplicité de la prose; son harmonie est quelquefois aussi peu marquée; mais elle a, souvent, des mouvemens plus impétueux, & une cadence plus rapide, qui se font sentir avec plus de force.

D'ailleurs l'Eloquence & la Poësie sont des langages si ressemblans, qu'ils se prêtent mutuellement, tantôt, la forme, tantôt, le fonds. Aussi, voit-on en prose, des fictions qui n'ont pour objet que de plaire; & en vers, des discours ordinaires, qui se parent de la mesure poëtique, pour prouver une vérité.

Après avoir exposé la génération & l'ordre

des signes destinés à représenter nos idées, la manière dont l'Eloquence, soit en prose, soit en vers, s'est perfectionnée parmi les hommes ; il paroîtroit nécessaire de suivre le fil de son histoire, de faire connoître ses progrès chez les peuples qui l'ont cultivée, d'assigner les causes de son lustre, de sa décadence, & de son entier dépérissement ; de faire voir quelle est, sur les lettres, l'influence du climat, de la politique, des mœurs, des préjugés, &c. Mais les bornes de ce discours ne nous permettent pas de rapporter ici les réflexions que nous avons faites sur ces différens objets ; elles trouveront leur place ailleurs.

Cette même raison nous a empêché de parler d'aucun genre d'Eloquence, & de Poësie ; de comparer les Auteurs anciens avec les modernes, & les uns ou les autres entr'eux. Nous n'avons voulu, par les observations générales, que nous avons consignées dans ce discours, que conduire le lecteur au but que nous nous proposions, & le placer sous le point de vue, où il doit être, pour apprécier le mérite de l'Ouvrage dont nous allons lui offrir le plan. C'est celui qui nous a paru le plus propre à remplir le titre

d'ENCYCLOPEDIE LITTÉRAIRE, ou de DICTIONNAIRE RAISONNÉ D'ELOQUENCE, SOIT EN PROSE, SOIT EN VERS, &c.

Nous avons cherché l'ordre le plus ſimple & le plus lumineux. Peu de principes, mais aſſez féconds, pour que tous les autres en découlaſſent. Nous avons fait voir la généalogie & l'enchaînement de tous les genres de littérature; les cauſes qui les ont produit, les effets qui en ont réſulté, les caractères qui les diſtinguent, les régles qui leur ſont propres; & du dernier chaînon, nous ſommes remontés par degrés à leur origine.

Pour ne point mettre dans notre plan une confuſion contraire aux vues que nous nous ſommes propoſées, nous n'avons préſenté que les principales branches de Littérature, & nous avons évité, par-là, de nous engager dans un très-grand nombre de ſous-diviſions, que nous avons réſervées pour le texte. Il ſuffit que nous ayons laiſſé entrevoir dans quelle claſſe chaque genre & chaque principe peut être compris; afin qu'on puiſſe toujours avoir préſens, le point d'où on eſt parti, & les moyens d'y rentrer, lorſqu'on le jugera à propos.

Nous avons divisé les Belles Lettres, en *prose* & en *vers ;* ou, pour parler selon l'acception reçue, en *Eloquence* & en *Poësie.* Nous avertissons, que, pour suivre l'usage ordinaire, nous sacrifierons la justesse de l'expression, & que nous prendrons ces mots, *prose* & *Eloquence ; vers* & *Poësie*, comme synonimes.

Chaque art a ses élémens & ses principes. L'*Eloquence* n'est que la représentation de nos pensées & de nos sentimens, par le moyen de plusieurs sons diversement combinés, qui réfléchissent à notre ame les objets qu'on veut lui offrir. Nous avons dit, que ces sons étoient plus ou moins rapides, agréables & sonores, suivant la conformation des organes destinés à les former, & à les transmettre. Il a donc fallu s'occuper de la génération de ces sons, de l'art de les combiner d'une manière précise, claire, nette, frappante, également satisfaisante pour l'ame & pour les sens. Il a fallu, par conséquent, faire entrer la *Grammaire* dans notre plan ; mais nous n'avons rappellé que ceux de ces principes, qui ont un rapport immédiat avec l'*Eloquence.* Nous avons supposé les autres ; l'effet suppose la cause.

Les signes représentatifs de nos idées, une fois établis, il faut voir si ces mêmes idées peuvent être unies, si elles ont entre elles une juste proportion, des qualités homogènes, un accord régulier, une liaison intime, ou si elles tendent à des fins différentes; dans qu'elles circonstances elles sont faites pour s'étayer mutuellement, ou s'entre-détruire. Nous nous sommes donc occupés de l'art de combiner les idées. La *science du raisonnement* a fait, par conséquent, partie de notre objet.

Il ne suffit pas de connoître la sociabilité ou l'incompatibilité des idées, il faut faire de l'art de parler le meilleur usage possible. C'est peu d'éclairer l'esprit; il faut émouvoir les sens, intéresser le cœur par le moyen de l'imagination. C'est peu de former un plan régulier, de donner à la totalité de l'Ouvrage une symétrie, un ensemble, un accord qui ne se démentent jamais; il faut donner aux pensées, la noblesse, la précision, & la vérité dont elles sont susceptibles; au style, ce coloris qui plaît, cette harmonie qui charme, & qui séduit la raison même; ces attraits puissans qui maîtrisent le cœur, &c. C'est l'objet que la *Rhétorique* se propose.

Résumons ce que nous venons de dire. L'esprit fait des mots le choix le plus juste & le plus heureux, les emploie dans l'acception reçue, &c. voilà la *Grammaire*. Elle sera le centre de réunion, où se rapporteront toutes les observations que nous ferons sur les *langues*, les *mots*, &c.

La raison unit ou sépare ces mots, pour établir ou, pour nier, les rapports que les idées ont entre-elles. Voilà la *Logique*. C'est à ce point que nous rapporterons le bon ou mauvais usage qu'on peut faire des idées, &c.

On nous reprochera, peut-être, de nous étendre plus que le titre de notre Ouvrage ne paroît l'annoncer; mais nous observerons, que la partie de la *Logique*, qui a le raisonnement pour objet, est une partie trop essentielle à l'Orateur, pour qu'il ne soit pas nécessaire de lui mettre devant les yeux, toutes les formes qu'il peut donner au raisonnement, & de faire connoître l'art de lui donner plus de force, ou de distinguer la vérité des paradoxes, qui sont capables d'éblouir ceux qui ne sauroient pas les réduire à leur juste valeur.

Le génie donne une suite aux raisonnemens,

les enchaîne les uns aux autres, leur ôte la sécheresse qui déplaît, cherche à convaincre, ou fait tourner au profit du cœur, les armes dirigées contre l'esprit. Voilà l'objet de la *Rhétorique ;* elle embrassera tout ce qui a du rapport au plan des Ouvrages, à la manière de les traiter, aux figures, &c. & généralement, tout ce qui tient à la persuasion ou à la conviction.

Ces élémens une fois connus, il faut voir dans qu'elles circonstances on doit en faire usage; & nous avons divisé la *prose* en *simple* & *figurée*, ce qui nous a donné ces deux branches, *Histoire*, *Discours*.

D'abord nous avons considéré l'*Histoire* en général. Nous nous sommes occupés de son but, de ses qualités, de son style, &c. Après que nous avons eu des notions claires & distinctes, sur cet objet, & que nous avons été assurés des principes généraux, qui sont communs à tous les genres d'*Histoire*, nous avons cherché le caractère propre à chaque branche. L'*Histoire sacrée* demande beaucoup de noblesse, & une espèce d'enthousiasme, s'il est permis de s'exprimer ainsi, que n'exige pas l'*Histoire profane.* L'*Histoire universelle* de-

mande plus de précision que l'*Histoire particulière*. L'*Histoire naturelle*, soit qu'il s'agisse des opérations constantes de la nature, ou des phénomènes qui sont exception à la régle générale, doit avoir plus de simplicité que d'élévation. L'*Histoire politique* se divise en *civile & morale*. Nous avons rapporté à cette première sous-division, tout ce qui tient à l'*Histoire* des *Loix*, des *Etats*, des *Provinces*, des *Villes*, des *événemens*, soit généraux, soit particuliers, des *Héros*, &c. Par le rapport intime que les Ouvrages ont avec leurs Auteurs, il n'a pas été possible de parler de l'*Histoire* sans parler des principaux *Historiens*, de les comparer entr'eux. Nous en avons usé ainsi en traitant tous les autres genres de Littérature. Nous avons rapporté, à l'*Histoire civile*, les *annales*, les *vies*, les *mémoires*, &c. &c. &c. Par cette même raison nous avons compris, sous la dénomination d'*Histoire morale*, tous les Ouvrages qui ont du rapport aux *mœurs*, &c.

L'*Histoire particulière* nous a fourni une troisième sous-division, savoir, l'*Histoire littéraire*. Comme elle est plus analogue à notre sujet, que toutes les autres ensemble, nous nous en sommes principalement occupés. Nous avons

rapporté à cet objet, tout ce qui regarde les *Académies*, les *Associations littéraires*, les *Journaux*, & les *Feuilles périodiques*; les *Ouvrages polémiques*, la *Critique*, les *Livres élémentaires*, &c. &c. &c. Il ne faut que mettre simplement le Lecteur sur la voie; il voit, d'un coup d'œil, l'espace immense que nous avons déjà à parcourir.

Du *discours simple*, nous sommes montés par degré au *discours figuré*. D'abord nous en avons fait voir le méchanisme. Nous l'avons divisé ensuite comme l'*Histoire* en *sacré* & *profane*. Nous avons observé aussi, cette division, dans la *Poësie*, afin de nous ménager toujours l'occasion de distinguer tous les genres & toutes les espèces de *Littérature*, & de les comparer entre elles. Par ce moyen, non-seulement nous avons fait voir les rapports que l'*Eloquence* a avec la *Poësie*; ceux que les *discours* ont entr'eux; mais ceux que les *discours sacrés* & *profanes* ont avec la *Poësie sacrée* & *profane*, ce que l'un & l'autre a de commun avec le genre d'*Histoire*, qui porte une semblable dénomination. Le Lecteur voudra bien suppléer aux détails que nous croyons devoir lui épargner.

Parmi

Parmi les *Discours sacrés*, il y en a qui paroissent tenir principalement à la spéculation, comme les *Sermons* sur les *Mystères*, &c. d'autres qui n'ont pour objet que de développer un ou plusieurs principes de morale; d'autres qui sont destinés à fournir aux hommes des exemples de vertu, comme les *Panégyriques*, les *Oraisons funèbres*, &c. Nous avons fait connoître, en détail, les caractères particuliers de ces trois genres, ainsi que ceux du *Discours profane*, que nous avons divisé en *Académique* & *Judiciaire*. Ce qui nous a donné lieu de parler des qualités du Prédicateur, de l'Avocat, &c. &c. &c.

Quoique dans le *Discours en général* nous ayons parlé du style qui lui convient, nous nous en sommes occupés plus particuliérement, à l'occasion de chaque espèce de *Discours*. On voit en combien des rameaux la même branche s'est divisée.

La *Déclamation oratoire*, que les Rhéteurs ont appellée *Prononciation*, a été ensuite l'objet de nos recherches. Persuadés que le débit donnoit une nouvelle grace, & plus de force au *Discours*, nous avons fait voir la nécessité où l'Orateur étoit de former sa voix; nous

sommes entrés dans tous les détails du *geste*, de l'*accent*, de la *prononciation ;* nous avons assigné les différens genres de *Déclamation*, relativement aux différentes espèces de discours, &c. &c. &c.

Dès que nous avons eu analysé avec soin, toutes les formes dont la *Prose* est susceptible, la *Poësie* a été à son tour l'objet de nos recherches. Nous avons remarqué plus haut, que tout ce qui fait l'essence de l'*Eloquence*, lui est commun avec la *Poësie*, & que la différence qui se trouve entre elles consiste, en ce que, dans la *Poësie*, l'imagination prend quelquefois un essor plus hardi, & s'ouvre une carrière plus digne du feu qui l'anime. Ainsi les principes de l'*Eloquence* servent de fondement à ceux de la *Poësie*. Nous avons supposé dans le Poëte le talent de s'énoncer avec justesse, & toutes les autres qualités de l'Orateur & de l'Historien.

Nous l'avons cependant ramené à la *Grammaire*, non pour lui rappeller les régles qui tiennent à l'*élocution*, & qu'il doit savoir; mais pour lui faire connoître plus particuliérement la *Prosodie* de la langue dans laquelle il veut écrire. Nous lui avons fait voir

ensuite quel étoit le *méchanisme des vers*, la *combinaison*, & la *valeur des syllabes*, la *mesure*, la *cadence*, &c.

Nous avons cherché quel étoit l'usage qu'on devoit faire de ces *élémens*, soit dans la *Poësie en général*, soit dans la *Poësie* en *particulier*.

Quoique l'*imitation* appartienne à l'*Eloquence* comme à la *Poësie*; quoique la *prose* ait son *harmonie*, comme le *vers*, nous avons cru devoir les placer dans l'article de la *Poësie*, parce que, suivant notre systême, l'*Imitation* & l'*harmonie* ne sont perfectionnées qu'après que la *Poësie* en a fait sentir l'utilité dans toute son étendue, & que d'ailleurs les *vers* les rendent l'une & l'autre plus sensibles.

Le Chancelier Bacon, & après lui Messieurs d'Alembert, le Batteux, &c. ont divisé la Poësie en *Narrative*, *Dramatique*, &c. Nous aurions suivi cette division, si nous ne nous étions prescrit le même ordre dans la *Poësie*, que dans la *Prose*. Nous l'avons donc considérée comme *sacrée* & *profane*.

Dans la *Poësie sacrée* nous nous sommes occupés des *Hymnes*, *Cantiques*, &c. & généralement de tout ce qui a du rapport au culte. Nous sommes remontés à leur origine;

& sans nous appésantir sur les recherches que nous avons été obligés de faire, nous avons offert des détails aussi curieux, qu'intéressans.

La *Poësie profane* nous a fourni un plus grand nombre de sous-divisions; parce qu'en général, la *Poësie* a été plus consacrée au plaisir & à l'utilité morale, qu'au culte & à la piété.

Nous avons commencé par le *Drame en général.* Nous en avons rapporté l'origine & les caractères; nous avons fait voir ce que c'étoit qu'*action dramatique*, ses qualités, ses divisions en *actes*, *scènes*, *monologues*, *dialogues*, &c. & nous avons fait connoître tous les principes qui appartiennent au *Drame en général.*

Nous les avons appliqués à chaque espèce de *Drame*, & nous avons distingué celui qu'on récite, du *Drame-Lyrique*, communément appellé *Opéra.*

La première espèce de *drame* a été divisée en *Tragique*, *Comique* & *mixte.* A l'occasion de la *Tragédie*, nous nous sommes occupés des vertus, des vices, des passions, des mœurs, des sentimens pathètiques, sombres, terribles, atroces, &c. enfin de tout ce qui appartient au cothurne.

Le *Drame comique* a été divisé en *haut* & *bas-comique*. Le premier en *comique* de *caractère*, d'*intrigue* & *attendrissant*. Nous avons fait voir les régles particulières à chacun de ces genres, ce qui nous a mis à portée de faire des réflexions sur les *ridicules*, les *vices*, les *vertus ordinaires*, nous ne finirions pas, si nous ne dédaignions pas les détails.

En parlant du *haut-comique*, nous n'avons pû nous dispenser de dire quelque chose d'un genre inférieur, je veux dire, du *bas-comique*, ne fut-ce que pour fixer l'idée qu'on en doit avoir.

Nous en sommes venus ensuite au *Drame Lyrique*. Nous avons cherché quel étoit le genre d'action qui lui est propre, le caractère de sa *Poësie*, &c. Nous avons parlé, en passant, de la *danse* & de la *musique*, considérées par les rapports qu'elles ont avec la *Poësie;* comme nous avons traité, succintement, de la *Peinture* & de la *Sculpture*, relativement à l'*imitation*.

Le *Drame Lyrique* nous a fourni à peu-près les mêmes sous-divisions que le *Drame récité*. Nous l'avons divisé en *héroïque*, *pastoral*, *comique*, &c. Nous avons comparé ces genres

entr'eux, & fixé les limites qui les séparent.

Les autres genres de *Poësie*, avoient, sans doute, été inventés avant l'*art dramatique*; mais, comme celui-ci a été principalement consacré au plaisir, & qu'il a renfermé ensuite des leçons de politique & de morale, le goût a dû d'abord s'attacher à le perfectionner: ainsi nous l'avons mis à la tête de tous les autres genres.

Après avoir fait connoître l'art de mettre en *action* les événemens humains, les grands intérêts, les ressorts de la politique la plus profonde, les vertus héroïques, les crimes célèbres, les foiblesses & les malheurs dignes d'intéresser la postérité, ou bien les actions ordinaires, & les ridicules capables de la faire rire, ou de fixer les époques sur les mœurs; nous nous sommes occupés de l'art de mettre en *récit* ces mêmes *actions*; nous les avons présentées dans le *grand*, le *noble*, le *sublime*, &c. en traitant de l'*Epopée*. Nous les avons montrées, sous une face plaisante, dans le *Poëme burlesque*, &c. Les détails dans lesquels il a fallu entrer, à l'occasion de tous ces genres de *Poëme*, de l'*Epopée*, sur-tout,

ſont auſſi multipliés que néceſſaires. Nous avons compris dans le *Poëme paſtoral*, l'*idylle*, l'*églogue* & l'*élégie*, quoique cette dernière prenne quelquefois un eſſor moins ſimple. On verra dans chacun de ces articles quel eſt le genre d'action, la marche, le ton qui leur conviennent.

Nous n'avons pas négligé un autre genre de *Poëme*, qu'on appelle *Didactique*, que nous avons diviſé en *élémentaire*, *critique* & *moral*.

Nous avons ramené l'*Ode* aux principes des *Hymnes* & des *Cantiques*, que nous avons ainſi nommés, pour diſtinguer l'*Ode ſacrée*, de l'*Ode profane*. Nous avons diviſé cette dernière en *pindarique* & *anacréontique* ; & nous avons réſervé, pour le texte, toutes les autres ſous-diviſions qu'elle pourroit avoir. Il en eſt de même de l'*Epître*, que nous avons conſidérée, ſimplement, comme *héroïque* & *familière*. Nous nous ſommes occupés enſuite de la *Satyre*, de l'*Apologue*, de la *Cantate*, à laquelle nous avons rapporté le *Récitatif*, l'*Ariette*, le *Rondeau*; &c. comme la *Chanſon*, la *Parodie lyrique*, le *Vaudeville*, &c. à l'*Opéra-Comique*. Nos réflexions ſe ſont étendues ſur le *Sonnet*, le *Madrigal*, l'*Epigramme*, &c.

&c. &c. Enfin il n'est aucun genre de *Poësie* connu, & aucune régle essentielle, qui ne soient entrés dans le plan de notre Encyclopedie Littéraire.

Comme les exemples sont quelquefois d'une aussi grande utilité que les préceptes, & qu'ils abrégent considérablement la difficulté qu'on a de se faire entendre, ou qu'ils excitent, souvent, dans l'ame des Lecteurs, des étincelles de ce feu qui les a produits, nous avons eu soin de les choisir dans les meilleurs Auteurs, & nous avons pris les meilleurs modèles. Nous ne nous sommes pas, souvent, contentés d'un seul, & nous avons eu par-là l'occasion de comparer les Auteurs entr'eux.

Nous avons fini, par la *déclamation théâtrale*, soit dans le *tragique*, dans le *comique noble* & *bouffon*, &c. dans le *lyrique*, &c. Nous l'avons rapprochée de la *déclamation oratoire*; nous en avons fait voir l'analogie, & les différences, mêmes celles qui se trouvent entre les *genres dramatiques*. Nous avons rapporté à la *déclamation théâtrale*, tout ce qui tient au *Costume*, à la *Pantomime*, aux *Acteurs*, au *Théâtre*, considéré comme le lieu de la *représentation*, &c. &c. &c. Enfin on trouvera,

dans chaque article, rangé par ordre alphabétique, tout ce qui peut avoir, avec les Belles-Lettres, ſoit en *proſe*, ſoit en *vers*, un rapport plus ou moins éloigné, dès qu'il eſt néceſſaire.

On s'eſt plaint, avec raiſon, que les régles s'étoient tellement multipliées, que la vie entière d'un homme ſuffiroit, à peine, pour ſe les rendre familières. Nous avons évité qu'on nous fît ce reproche, en nous éloignant, également, d'une prolixité ennuyeuſe, & d'une préciſion obſcure. Nous avons aſſigné les principes qui étoient propres à chaque genre, non parce que Ariſtote, & autres, les avoient établis; mais parce qu'ils ſont conformes à la nature, au ſentiment, au goût, & à la raiſon.

On a dit auſſi, que le génie pouvoit ſe paſſer de régles, & qu'elles étoient, au moins, inutiles, ſi elles ne lui devenoient pas dangereuſes. Ce paradoxe eſt trop révoltant, pour qu'on s'amuſe ici à le réfuter. Nous dirons, ſeulement, que ſi la nature crée les grands hommes, l'art les perfectionne. Qu'il n'y a de dangereuſes que les régles qui peuvent égarer, ou retarder le génie. Les

principes sont, pour lui, ce que sont les rênes dans les mains d'un écuyer habile. Il dirige un coursier impétueux dans le chemin qu'il veut lui faire suivre, & met toute son adresse, non à éteindre son feu, mais à l'employer utilement.

Cependant, nous nous sommes bien donnés de garde de porter l'esprit, d'analyse & de combinaison, dans les choses de sentiment. Nous avons consulté la logique du cœur, lorsque nous avons voulu juger ses mouvemens. Nous avons toujours eu pour principe, que les passions sont plus faites pour être senties, que pour être raisonnées; & que le moment où l'homme en est le plus agité, est celui où il peut les analyser le moins. Je ne crains pas de le dire, une pareille métaphysique ne peut qu'être fatale aux lettres, par les entraves qu'elle met au génie, au talent, & aux sentimens. Aussi voit-on, sur nos Théâtres, beaucoup de Pièces, qui offrent plutôt des dissertations brillantes, des traités des passions, que des actions intéressantes, & ces chocs de différens intérêts qui se combattent. En général, nous avons la manie de mettre de la Philosophie par-tout; nous

croyons donner par-là plus d'intérêt à nos Ouvrages. Mais craignons de manquer le but en l'outre-passant. Ce seroit là *le mieux*, dont parle Montagne, *qui est ennemi du bien.*

Nous eussions voulu omettre, dans cet Ouvrage, plusieurs mots auxquels on a donné le nom imposant de figures, & qui ne sont dans la *Rhétorique*, que des définitions de différentes manières de s'exprimer. Dire à quelqu'un : » lorsque vous répétez deux fois » le même mot, au commencement d'une » phrase, vous faites un *épizeuxis.* « C'est imiter, d'après nature, le maître de Philosophie, qui enseigne au Bourgeois gentilhomme, qu'il fait la moue, en prononçant V. Mais on nous a fait voir, que ce seroit donner une espèce d'imperfection à notre Ouvrage ; que sa forme étoit telle, que ceux qui seroient épouvantés par des mots élémentaires, pourroient facilement les passer ; que nous devions les consigner dans notre Dictionnaire, en faveur de ceux qui désireroient d'en savoir l'étymologie, & la définition ; ne fut-ce que pour constater dans quel état quelques Rhéteurs nous ont transmis l'art de convaincre & de persuader. Ces

considérations l'ont emporté sur notre répugnance à cet égard.

Après avoir proposé le plan de cet Ouvrage, me sera-t-il permis de parler de son Auteur. J'ai toujours fait mon inclination de l'étude des *Belles-Lettres*, & je les ai cultivées dans une douce & heureuse obscurité. J'avois consigné par écrit des réflexions sur beaucoup de genres de Littérature, & je me disposois à les faire paroître, sous le titre d'*Essais sur différens genres d'Eloquence & de Poësie.* Mais les réflexions se sont multipliées; le développement de plusieurs principes a rendu nécessaires celui de beaucoup d'autres, dont ils dépendoient, ou auxquels ils étoient unis. L'enchaînement des matières m'a forcé de m'occuper de toutes, & alors j'ai conçu l'idée de présenter mon travail, sous la forme d'un *Dictionnaire raisonné d'Eloquence & de Poësie.* Un pareil Ouvrage manque à notre Langue, puisse celui-ci lui être de quelque utilité.

Je ne préviendrai pas le jugement des Lecteurs sur son mérite. C'est à lui à parler en sa faveur. Il y a long-tems que le public est en garde contre les efforts qu'un Auteur

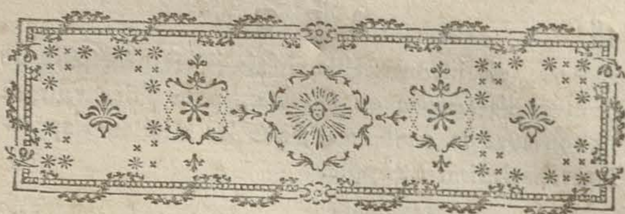
ne cesse de faire, pour lui inspirer, en faveur de son Ouvrage, la foiblesse qu'il éprouve. Tout ce que je puis dire, c'est que je n'ai rien négligé pour mériter son suffrage. Du reste, j'avoue de bonne foi, que je ne crois pas dire beaucoup de choses neuves. Ce n'est pas même ma manie. Presque tout ce qu'on pouvoit dire de raisonnable sur cette matière, a été dit. Le mérite ne consiste presque qu'à ramener les objets sous une nouvelle forme. Dans un Ouvrage, fait pour guider le talent, j'ai mieux aimé parler d'après le talent même, & d'après ceux qui ont pratiqué, que m'égarer dans des systêmes dangereux, & dans de vaines spéculations.

La qualité d'homme de Lettres impose à celui qui porte ce tître flatteur, ou qui aspire à la gloire d'en être revêtu, une obligation plus étroite, qu'à tout autre citoyen, de respecter la Religion, les Loix, les mœurs, & l'honnêteté publique. Je n'ai jamais perdu de vue ce devoir sacré, & on ne trouvera dans mes réflexions, ni dans les exemples que j'ai rapportés ici, rien qui paroisse choquer ces principes, directement ou indirectement. J'ai porte la délicatesse jusqu'au point de ne citer

aucun Auteur vivant, à moins que je n'eusse du bien à en dire, & l'occasion d'offrir ses Ouvrages pour modèle. Heureux! si mon suffrage pouvoit donner une nouvelle activité à l'émulation! Mais, sous prétexte d'instruire, soit en présentant des exemples à suivre, ou des fautes à éviter, je n'ai pas cru qu'il fût permis, à un honnête-homme, d'exciter la sensibilité, ou de choquer l'amour propre, d'un seul de ces hommes estimables, qui veulent bien consacrer leurs talens au bien, ou au plaisir public.

Enfin, je n'ai d'autre objet, que celui d'intéresser, & de me rendre utile. C'est le seul prix que j'attache à cet Ouvrage. Si je n'ai pas le bonheur de réussir, j'aurai le mérite de l'avoir essayé, & d'avoir fourni des matériaux à un autre, plus en état que moi, de les mettre en œuvre.





ENCYCLOPÉDIE
LITTÉRAIRE ET PORTATIVE,
OU
DICTIONNAIRE
RAISONNÉ
D'ÉLOQUENCE ET DE POËSIE.



ABD

ABDUCTION *ou* APOPAGE, chez les Grecs, ſubſtantif feminin, (*Logique*) *Abductio.* Genre de ſyllogiſme, où le grand terme eſt évidemment contenu dans le terme moyen; mais où ce dernier n'eſt pas intimement lié avec le petit terme. *Voyez* TERME. Dans cette eſpèce d'argument, ce qu'on nomme *propoſition* en Rhétorique, & que les Logiciens appellent

majeure, est incontestable. Mais il est nécessaire de prouver l'*assomption* ou *mineure*, pour faire voir sa liaison avec la *conséquence*, que les Rhéteurs appellent *complexion*. Exemple.

Tout corps, en mouvement, parcourt successivement différentes parties de l'espace;
Or la terre est en mouvement;
Donc, elle parcourt successivement différentes parties de l'espace.

La proposition ou majeure est évidente : c'est une de ces vérités à laquelle il est impossible de se refuser. Mais l'assomption, ou mineure, ne se présente pas à l'esprit assez clairement, pour qu'elle puisse se passer de preuves, qui la dégagent des nuages qui paroissent l'obscurcir. Il faut donc l'étayer, pour m'exprimer ainsi, de quelques propositions qui répandent sur elle l'évidence qui lui manque. *Voyez* ARGUMENT, SYLLOGISME.

Nos Orateurs se servent, souvent, de cet argument. Les Sermons du P. Bourdalouë, les Plaidoyers de Patru en sont pleins. L'Oraison de Cicéron, pour *Roscius*, peut se réduire à ce genre d'argumentation.

ABO

ABONDANCE, subst. femin. (*imitation*,) *abundantia*, *copia*. C'est le produit de la fécondité de l'esprit ou du génie. Elle consiste dans l'affluence ménagée, dans la sage distribution des termes, des idées, des figures, des images, des tableaux, assortis aux

aux sujets qu'on traite. Nous connoissons, par elle, l'analogie que beaucoup d'objets ont entr'eux, & l'étendue des rapports que les idées ont avec d'autres. Elle nous affranchit de l'ennui d'une fatigante uniformité, & offre à chaque instant à notre ame, de nouveaux objets de plaisir, en variant, sans cesse, les causes qui les produisent. Elle embellit tous les sujets, & leur ôte cette sécheresse, & cette aridité qui les rendoient désagréables.

L'*abondance* peut se trouver dans le *style*, dans les *pensées*, dans les *figures*, & dans les *images*.

L'*abondance* de *style* consiste dans l'art d'embellir, par la noblesse des détails, les objets qu'on veut représenter, ou de réunir dans une, ou dans plusieurs images, les qualités de l'objet dont on parle. Comme, par exemple, lorsqu'on dit: *L'azur des cieux, le burin de l'Histoire, le pinceau de la Poësie, les foudres de l'Eloquence, les roses de la jeunesse, les rides de la vieillesse*, &c. Mais ces sortes d'expressions ne doivent s'employer, qu'avec beaucoup de discernement & de justesse. Nous nous étendrons sur cet objet, en parlant de la métaphore.

L'*abondance des pensées* se confond, souvent, avec celle du *style*. Elle consiste, principalement, dans le talent de rassembler un grand nombre de pensées dans une même image. Corneille a dit:

» La vapeur de mon sang ira grossir la foudre. «

(*Héraclius.*)

Que de choses renfermées dans ce seul vers?

M. de Voltaire veut exprimer l'union des deux puissances, spirituelle & temporelle, dans les mains du Pape. Quatre mots lui suffisent pour faire voir, de la manière la plus noble, & la plus distincte, ce que ces deux puissances se communiquent d'imposant & de respectable.

» Le thrône est sur l'autel. « (*Henriad.*)

Florus nous fait connoître le caractère d'Annibal, sa haine contre Rome, la situation de l'univers entier, & toute la grandeur du peuple Romain, lorsqu'il dit de ce grand Capitaine :

» *Qui, profugus ex Africa, hostem populo Romano toto orbe quærebat.* «

» Annibal chassé de l'Afrique, cherchoit, par-tout » l'univers, un ennemi au peuple Romain. «

Que de pensées entassées dans l'idée féconde & lumineuse que M. de Montesquieu nous trace du despotisme !

» Quand les Sauvages de la Louisiane, dit-il, veu- » lent avoir du fruit, ils coupent l'arbre au pied, » & cueillent le fruit. Voilà le gouvernement des- » potique. « (*Esprit des Loix.*)

L'*abondance* des figures ne contribue pas peu à la richesse d'un ouvrage, & à lui donner un nouvel intérêt. Le style est le coloris du tableau; les figures sont les situations des personnages qui le composent. Un Peintre habile les varie, suivant que ces mêmes personnages ont plus ou moins d'intérêt à l'action

qu'il veut représenter. C'est la régle que doit suivre l'Orateur & le Poëte.

Nous ne prétendons point par-là les assujettir à la nécessité de substituer telle figure à telle autre ; mais à les obliger de les varier souvent, s'ils veulent plaire.

S. Augustin, & quelques Auteurs de la basse latinité, Fléchier, S. Evremond, ont mis par-tout des antithèses & des contrastes. Rien ne devient plus fatigant que ces jeux des mots, lorsqu'ils sont trop multipliés, sur-tout, s'ils n'ont pas une extrême justesse. Le même ordre de périodes continué longtems, dans une harangue, le même nombre, les mêmes chûtes, trop souvent répétées, mettent nécessairement de l'ennui dans un Poëme.

L'*abondance des images*, contribue, plus que toute autre chose, à donner du mérite à un ouvrage. Sans cela, l'ame languit. Elle aime qu'on lui présente des objets nouveaux, & à recevoir des impressions différentes de celles qu'elle a déjà éprouvées. C'est ainsi que les Histoires plaisent, par la variété des récits ; les Pièces de Théâtre, par l'*abondance* des situations, & la multiplicité des intérêts & des passions qui se combattent. Mais il ne faut pas se livrer à une trop grande fécondité. Ovide, l'Arioste, &c. sont une preuve bien sensible, que l'excès de l'*abondance* est un défaut. L'ame cherche à avoir des plaisirs ; mais elle ne veut pas en être rassasiée. Un trop grand nombre de beautés, quelque variées qu'elles soient, produisent sur elle le même effet, qu'une trop grande quantité d'alimens, sur l'estomac. Elle n'a pas la

force de les digérer. Un trop grand assemblage de pensées sublimes, d'expressions les plus riches, & les plus nobles, l'ennuyeront infailliblement, même sans être confusément entassées. L'Architecture Gothique, la plus finie, fatigue par la multiplicité, & par la distribution des ornemens, quelques différens qu'ils soient. Leur nombre est cause que l'œil ne s'arrête nulle part ; c'est pour lui une espèce d'énigme. L'excès de l'*abondance* fait tort aux chef-d'œuvres qui sont entassés dans la galerie de Versailles. Un objet distrait d'un autre, & on finit par n'en avoir considéré aucun attentivement.

Il y a une *abondance stérile* à éviter ; elle consiste à tourner en divers sens une phrase, de façon qu'elle semble se multiplier. Tout ce qui ne donne pas une nouvelle force aux pensées, & plus de vérité aux sentimens, les affoiblit. C'est pourquoi Boileau a dit :

» Souvent, trop d'abondance appauvrit un sujet. «

On a reproché, avec raison, à Scudéri, qu'il se répandoit en détails, & en ornemens superflus. Dans son Alaric, il emploie près de cinq cens vers à la description d'un palais, en commençant par la façade, & finissant par le jardin. Ecoutons, à ce sujet, Boileau, ce maître du goût :

» Un Auteur quelquefois, trop plein de son objet,
» Jamais, sans l'épuiser, n'abandonne un sujet :
» S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face ;
» Il me promène après, de terrasse en terrasse.

» Ici, s'offre un perron ; là regne un coridor ;
» Là, ce balcon s'enferme en un ballustre d'or.
» Il compte les plafonds, les ronds & les ovales ;
» *Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.* (1)
» Je saute vingt feuillets, pour en trouver la fin ;
» Et je me sauve, à peine, au travers du jardin.
» Fuyez de ces Auteurs l'abondance stérile ;
» Et ne vous chargez point d'un détail inutile.
» Tout ce qu'on dit de trop, est fade & rebutant :
» L'esprit rassasié le rejette à l'instant,
» Qui ne sait se borner, ne sut jamais écrire. «

(*Art Poët. Chant prem.*)

A B R

ABRÉGÉ, subst. masc. (*Histoire Littéraire,*) *compendium*, les Grecs l'appellent *épitome*. Il faut distinguer l'*abrégé*, dit l'Auteur des Synonimes François, du sommaire, qui n'est fait que pour indiquer, en peu de mots, les principales choses qui sont contenues dans un Ouvrage, & qu'on place, ordinairement, à la tête de chaque division, pour annoncer le sujet qu'on va traiter.

M. Baillet dit ; que la coutume de faire des *abrégés*, ne s'est introduite que long-tems après ces siècles heureux, qui virent les Belles-Lettres & les Sciences, dans toute leur splendeur, chez les Grecs & les Romains. Il attribue cette cause à la barbarie qui suivit la décadence de l'Empire Romain.

(1) Vers de Scudéri, excepté le dernier mot.

» Toutes ces manières d'*abréger* les Auteurs, con-
» tinue-t-il, pouvoient avoir quelque utilité, pour
» ceux qui avoient pris cette peine, &, peut-être,
» leur travail n'étoit-il pas entièrement inutile à
» ceux qui avoient lû les originaux. Mais ce petit
» avantage n'a rien de comparable à la perte que la
» plûpart de ces *abrégés* ont causée à leurs Auteurs,
» & n'a point dédommagé la république des Let-
» tres. «

Nous sommes privés, en effet, d'un nombre infini d'Ouvrages sur tous les objets, & nous ne les connoissons que par des extraits, que le goût n'a pas dirigé quelquefois. On croit, assez communément, que les extraits que *Constantin Porphyrogénète* fit des meilleurs Historiens Grecs & Latins, sur la politique & la morale, ont occasionné la perte d'une grande partie des Ouvrages de *Polybe*, de *Diodore de Sicile*, de *Denis d'Halicarnasse*, de l'*Histoire universelle* de *Nicolas Damas*, &c. On ne doute plus que l'*abrégé* que *Justin* a fait du *Trogue-Pompée*, ne soit la cause que nous n'avons plus cet Ouvrage. Il en est de même dans tous les autres genres de Littérature, de toutes les Sciences & de tous les Arts.

Saumaise remarque, cependant, qu'il y a tout lieu de craindre que les meilleurs Auteurs n'eussent infailliblement péri dans les siècles de barbarie, si les faiseurs d'*abrégés* n'eussent sauvé quelques planches du naufrage.

» Les *abrégés* peuvent être d'une grande utilité à
» ceux qui n'ont ni le loisir de consulter les originaux,

» ni les facilités de se les procurer, ni le talent de » les approfondir, ou celui d'y démêler ce qu'un » compilateur habile & exact leur présente tout di- » géré. « L'Histoire, sur-tout l'Histoire universelle, ne peut être traitée qu'en *abrégé;* mais il ne faut pas négliger d'unir aux faits quelques-unes de ces réflexions politiques, autorisées par les mémoires des Comtemporains, & qui caractérisent les événemens d'une façon intéressante. Le Discours de M. de Bossuet, sur l'Histoire universelle, est un chef-d'œuvre, & un modèle en ce genre.

Pour qu'un *abrégé* soit bien fait, il faut qu'il donne une connoissance exacte de la chose dont on parle, sans entrer dans les détails qui sont moins intéressans. Il doit être à l'Ouvrage d'où il est extrait, ce qu'une miniature est à un portrait tiré au naturel. Le défaut de clarté est cause, souvent, que beaucoup d'*abrégés* deviennent inutiles, & quelquefois même nuisibles; sur-tout aux jeunes gens qui n'ont pas assez de connoissances acquises, pour pouvoir les lire avec succès, & qui ont plus de besoin d'être intéressés par les détails, que fixés par les époques.

ABRÉVIATION, subst. fem. (*Grammaire,*) *scribendi compendium.* Ecriture en abrégé qui se fait avec des caractères qui suppléent aux lettres qui entrent dans la composition d'un mot. Ainsi au lieu d'écrire *Monseigneur*, *Son Altesse*, *Sa Majesté*, on met Mgr., S. A., S. M. Ces *abbréviations* sont, souvent, très-incommodes, & deviennent très-difficiles à deviner, sur-tout, lorsque l'usage en est perdu.

On eſt obligé de faire une étude particulière des caractères & des *abréviations* Gothiques, pour pouvoir lire les Ouvrages imprimés en ce genre. On ne ſauroit lire les écrits des Rabbins, qu'on n'ait une explication de leurs *abréviations*. Elles ont, ſouvent, donné lieu à beaucoup de conteſtations, pour les expliquer. On doit les éviter, en faveur de ceux à qui elles ne ſont pas familières, & principalement en faveur des étrangers. On ſeroit continuellement arrêté à la lecture de l'Hiſtoire Eccléſiaſtique de Fleury, ſi on ne voyoit, par le ſens du texte, que C. P. veut dire Conſtantinople, &c.

ABS

ABSTRACTION, ſubſt. femin. (*Rhétorique*,) *abſtractio*. C'eſt un acte par lequel l'eſprit conſidère une partie d'un tout, ſans s'occuper des autres ; ou un détachement qui ſe fait par la penſée de tous les incidens, ou de toutes les circonſtances qui ſe rapportent à la même choſe. C'eſt ainſi qu'on juge, ſouvent, de l'ordonnance d'un tableau, ſans s'occuper des caractères qu'on y a tracé, des perſonnages qu'on y a dépeint, des ſituations, du coloris, &c.

Il ne faut pas confondre l'*abſtraction*, même dans l'acception que nous lui donnons ici, avec la *préciſion*. M. l'Abbé Girard a parfaitement fixé les limites qui les ſéparent. » *La préciſion*, dit-il, ſépare » les choſes véritablement diſtinctes, pour empêcher » la confuſion qui naît du mêlange des idées. L'*ab-* » *ſtraction* ſépare les choſes réellement inſéparables,

» pour les considérer à part, indépendamment les » unes des autres. «

C'est ainsi qu'un Avocat fait, souvent, *abstraction* des qualités de son client, comme de celles de père, d'époux, de frère, d'ami, de bienfaiteur; qu'il passe sous silence son âge, ses infirmités, sa foiblesse, &c. pour réclamer le secours des loix en sa faveur, par sa seule qualité de citoyen. C'est ainsi qu'il fait quelquefois *abstraction* du fonds de l'affaire, pour ne s'occuper que de la forme; ou qu'il ne s'occupe que de la forme, dans la persuasion où il est qu'elle entraînera le fonds. M. Massillon, dans son Discours sur l'ambition, fait *abstraction* des maux qu'elle cause dans la société, & des tourmens qu'elle fait souffrir à celui même qui en est dévoré, &c. & s'attache à faire voir, qu'elle prend son principe dans une bassesse d'ame qui avilit l'ambitieux, aux yeux des hommes, & aux siens propres.

ABSTRAIT, ABSTRAITE, adjectif, (*Grammaire*,) *termes abstraits*, *idées abstraites*. Ce sont des objets qui n'existent que dans l'imagination. Comme par exemple. Le *vrai*, le *faux*, le *merveilleux*; car il n'existe aucun être qui soit le vrai, &c. Ces termes métaphysiques se sont formés par la nécessité où les hommes se sont trouvés, de donner aux affections de l'ame de signes, auxquels on pût les reconnoître, comme les objets physiques. Ils en parlèrent comme des êtres réels.

Les termes *abstraits* sont d'un grand usage, & souvent, d'une plus grande utilité dans le discours. Ils servent à fixer nos idées, & à mettre de l'ordre

& de la précision dans les pensées. Ils leur donnent, ordinairement, plus de grace & d'énergie, en évitant la peine d'avoir recours à des circonlocutions, & à des périphrases qui les énerveroient. Mais il faut prendre garde qu'elles ne soient pas trop recherchées, parce qu'elles répandroient de l'obscurité dans les idées; ou qu'elles ne soient trop multipliées, parce qu'elles fatigueroient par la contention qu'elles exigeroient.

Peu satisfaits de donner aux affections de l'ame, & aux objets métaphysiques des dénominations particulières qui les distinguoient, comme des êtres réels; les Poëtes voulurent amuser l'imagination & parler aux sens. » *La Métaphysique se jetta dans la* » *fiction*, comme le dit ingénieusement M. de Mar- » montel, la *sagesse*, la *justice*, la *vérité*, l'*amitié*, la » *paix*, la *concorde*, tous ces biens & les maux op- » posés; la *beauté*, cette collection de tant de traits » & de nuances; les *graces*, ces perceptions si déli- » cates & si fugitives; le *tems* même, cette *abstrac-* » *tion* que l'esprit se fatigue vainement à concevoir, » & qu'il ne peut se résoudre à comprendre..... « Tout cela fut personnifié. Un merveilleux qui faisoit tomber sous les sens, ce qui même eût échappé à l'intelligence la plus subtile, ne pouvoit manquer de saisir, de captiver l'esprit humain. Dès-lors l'illusion eut un langage commun avec la vérité, & on distingua les idées *abstraites* aux symboles qu'on leur donna, comme les objets réels aux qualités qui leur sont propres. *Voyez* ALLÉGORIE.

La Prose réalise les termes *abstraits*, & les personnifie à son tour; mais avec beaucoup plus de

circonſpection & de réſerve. Cependant, dans le diſcours oratoire, elle prend quelquefois un ton auſſi ſublime que celui de la Poëſie. Parmi un nombre infini d'exemples que je pourrois citer, je n'en rapporterai qu'un ſeul de M. Boſſuet, cet aigle de l'Eloquence ſacrée. Tous les termes abſtraits qu'il a perſonnifié ſont en *italique*.

» DIEU, qui foudroie toutes nos *grandeurs*, juſqu'à » les réduire en poudre, ne nous laiſſera-t-il aucune » *eſpérance?* Lui, aux yeux de qui *rien* ne ſe perd, » & qui ſuit toutes les parcelles de nos corps, en » quelque endroit écarté du *monde* que la *corruption* » ou le *hazard* les jette, verra-t-il périr, ſans reſ- » ſource, ce qu'il a fait capable de le connoître & » de l'aimer? Ici un nouvel *ordre* de choſes ſe pré- » ſente à moi: les *ombres* de la *mort* ſe diſſipent; » les voies me ſont ouvertes à la véritable vie.... » La *mort*, qui ſembloit *tout* détruire, a *tout* ré- » tabli. « (*Oraiſon funèbre de Madame la Ducheſſe d'Orléans.*)

Il ſeroit à ſouhaiter qu'on ne ſe ſervît, qu'avec le plus grand ménagement des termes *abſtraits* dans les Livres Elémentaires, Didactiques, Polémiques, &c. & généralement dans les Ouvrages faits pour enſeigner. Rien ne rebute tant les perſonnes qui apprennent, &, malheureuſement, on entaſſe ces ſortes de termes dans les élémens. C'eſt à ce défaut, & par conſéquent, à la difficulté où l'on eſt de s'expliquer clairement, ou de ſe faire entendre, qu'on doit attribuer le peu de progrès que font les enfans & les perſonnes, en qui la raiſon n'eſt point formée.

Il faudroit leur parler ſimplement, & ſe ſervir d'expreſſions qu'elles puſſent concevoir avec facilité. Quel ſervice ne rendroit-on pas à notre langue, ſi on pouvoit ôter des Livres Elémentaires, tous ces *termes abſtraits* qui en rendent les principes inconcevables pour bien des gens, & rebutans pour tout le monde ?

ABSURDITÉ, ſubſt. fem. (*imitation*,) *abſurdè dictum aut factum*. Penſée, réflexion, action entièrement oppoſée à la raiſon, à la vraiſemblance, & au ſens commun. La Poëſie, comme nous l'avons dit ailleurs, prend tous les tons, & ſe plie à toutes les formes, pour plaire & pour amuſer. Souvent un Auteur choiſit un fait incroyable & *abſurde*, & ne laiſſe pas d'intéreſſer, par la manière dont il le raconte. L'Arioſte, entre autres, en fournit beaucoup d'exemples. Le ſérieux qu'il affecte dans ſes récits, rend ſes contes plus burleſques encore. La Fontaine a le talent merveilleux de paroître de bonne foi, dans tout ce qu'il raconte, & de laiſſer entrevoir en même-tems à ſes Lecteurs, qu'il eſt fort éloigné de croire ce qu'il voudroit leur perſuader ſi ſérieuſement. Par-là ils ſe prêtent eux-mêmes à l'illuſion, & ne ſongent qu'à s'amuſer de la plaiſanterie agréable qu'il leur fait. Voilà pourquoi bien des choſes qui choquent ouvertement la raiſon, ne laiſſent pas de faire rire. Rien n'eſt plus *abſurde*, & en même-tems plus plaiſant, que la penſée d'un ancien Poëte comique, qui pour ſe moquer d'un homme qui avoit une terre fort peu conſidérable, diſoit : *Que ſa terre n'étoit pas plus étendue que l'épître d'un Lacédémonien.*

C'eſt au talent de s'énoncer, que Voiture doit le plaiſir qu'inſpirent certaines de ſes Lettres. Celles du *Brochet* & de la *Berne* ſont certainement bien biſarres ; mais il en a caché les *abſurdités* par l'enjoûment de la narration, & par la manière plaiſante dont il a préſenté les objets. Le Lecteur qui rit, & qui paſſe agréablement ſon tems, oublie de lui faire ſon procès, ſur le peu de vraiſemblance, ou plutôt ſur l'extravagance des avantures qu'il raconte. Il amuſe : voilà ſa grace.

Quelques Comiques anciens, ſe permettoient, pour varier, ou pour contraſter les caractères de leurs Drames, d'introduire ſur la ſcène, des perſonnages qui n'avoient de commun avec la nature humaine que la figure, & qui débitoient ſérieuſement les plus grandes *abſurdités*. Leurs rôles reſſembloient à ces Magots de la Chine, qui plaiſent d'autant plus, que leur difformité eſt plus révoltante. Aujourd'hui que l'art Dramatique eſt parvenu au plus haut dégré de perfection, que la délicateſſe du ſpectateur a épuré le goût, on a rectifié en ce point, comme en bien d'autres, la conduite de nos prédéceſſeurs. On a jugé les hommes dignes, au moins, d'avoir le ſens commun en partage ; & on a laiſſé aux Farceurs & aux Baladins le ſoin de divertir, par des perſonnages auſſi groteſques, une populace faite pour s'en amuſer.

ABU

ABUSION, ſubſt. fem. (*Rhétorique*,) que les Grecs nomment *cathachrèſe*. Figure de mots qui eſt de la

première eſpèce de métaphore. *Abuſio.* L'objet de cette figure eſt, de ſubſtituer au mot propre une expreſſion qui le déſigne clairement, de façon qu'on ne puiſſe pas s'y méprendre. Par exemple, lorſqu'on dit : *L'Homère des Latins*, des *Français*, des *Anglais*, &c. au lieu de *Virgile*, *Voltaire*, *Milton* ; &c. le *parricide*, au lieu de *Néron* ; l'*uſurpateur*, pour *Cromwel*. *La robe*, *l'épée*, pour déſigner la *Magiſtrature*, ou *la profeſſion des armes*, &c. Cette figure eſt très-fréquente dans toutes les langues, & on l'emploie dans tous les genres de ſtyle. Elle ſert à donner de la grace au diſcours. Par ſon ſecours, l'Orateur évite de ſe livrer à des répétitions ennuyeuſes ; mais il faut l'employer avec juſteſſe & avec diſcrétion. *Voyez* MÉTAPHORE.

ACA

ACADÉMIE, ſubſt. fem. (*Hiſt. Littér.*) *Academia.* Lieu dans lequel on enſeignoit la Philoſophie chez les anciens. C'eſt actuellement celui où s'aſſemble une ſociété de Gens de Lettres pour traiter, en commun, des Sciences & des Arts. Comme notre objet ſe rapporte uniquement à la Littérature, nous ne nous occuperons que des *Académies* conſacrées aux progrès des Belles-Lettres.

Ce fut le *Cardinal de Richelieu* qui érigea, ſous la protection de LOUIS XIII, en 1635, l'*Académie Françoiſe*, pour perfectionner l'Eloquence & la Poëſie en notre langue. Sa deviſe eſt :

A L'IMMORTALITÉ.

C'étoit peu, pour un grand Miniſtre, d'avoir vaincu & humilié les ennemis dangereux qui en vouloient à ſon Maître ; d'avoir ſoumis la Hollande, fait trembler l'Angleterre, déſarmé l'Autriche, enchaîné l'Eſpagne ; fait reſpecter dans toutes les mers le pavillon Français ; il vouloit éterniſer le nom de ſon Prince, en élevant, au pied du thrône même, un temple conſacré aux Muſes, un ſanctuaire où l'immortalité mît le ſceau à ce qui ſeroit digne d'elle. Le palais de Louis XIII devint l'aſyle des Sçavans, & par la protection qu'il leur accorda, ce Monarque mérita d'être appellé le bienfaiteur du monde. Les ſuccès de ces Hommes illuſtres lui furent perſonnels ; & la gloire du Souverain ſe confondit avec celle du Miniſtre, qui avoit jetté les fondemens de cette Société immortelle, qui immortaliſa ſon ſiècle.

C'eſt dans ſon ſein que les talens excités, par l'émulation, & encouragés par les récompenſes, achevent de ſe perfectionner, & mettent la dernière main aux ouvrages qui doivent ſouſtraire à l'oubli le nom de leurs auteurs. C'eſt-là, où la grandeur dépouillée de ce faſte impoſant qu'elle étale partout ailleurs, brigue la faveur d'être choiſie pour ſuccéder aux *Corneilles*, aux *Boſſuets*, aux *Racines*, aux *Boileaux*, aux *Lafontaines*, aux *Labruyeres*, aux *Fénélons*, &c. & eſt plus flattée de l'eſpèce d'apothéoſe littéraire qu'on lui décerne, que de tous les titres dont le préjugé ou l'ambition cherchent à ſe parer.

Il y a en outre, à Paris, une *Académie* d'Inſcriptions

& Belles-Lettres, pour conserver sur le marbre & sur le bronze les événemens les plus mémorables de l'Etat, & pour la recherche & l'explication des anciens monumens. Les *Académiciens* en furent choisis par le Roi, dans l'*Académie Françoise*. Ils s'assembloient dans la Bibliothèque de M. de Colbert, laquelle est actuellement celle du Roi, à Paris. Il y a, aussi, une *Académie* de Musique. *Voyez* OPÉRA.

La plus ancienne des *Académies*, qu'on connoisse en France, est celle des *Jeux Floraux*, érigée à Toulouse en 1314. On n'y couronnoit d'abord que des Poësies écrites en *lenguo Moundino*, qui étoit le langage du pays. On n'y reçoit, actuellement, que des Ouvrages écrits en François. *Voyez* JEUX FLORAUX. On a établi aussi dans cette ville une *Académie* d'Inscriptions & Belles-Lettres, sur le modèle de celle de Paris.

Le nombre des *Académies* s'est extrêmement multiplié en France & en Europe. Voici les principales qui sont établies en France, par Lettres Patentes: nous les avons placées par ordre alphabétique, avec l'année de leur érection.

FRANCE.

Noms des Villes.	*Années.*
ANGERS, (l'Acad. Royale d') *érigée*	1685.
ARLES, ...	1669.
BÉZIERS, ...	1723.
BESANÇON, ...	1732.
BORDEAUX, ...	1713.
CAEN, ...	1705.

DIJON, ... 1740.
LYON, ... 1716.
MARSEILLE, ... 1744.
MONTAUBAN, ... 1744.
NISMES, ... 1682.
ROUEN, ... 1744.
SOISSONS, ... 1674.
VILLEFRANCHE en Beaujelois, 1679.

Les *Académies* d'Angers, d'Arles, de Soiſſons & de Niſmes, ſont érigées ſur le modèle de l'Académie Françoiſe.

ESPAGNE.

MADRID; l'Académie, pour perfectionner la Langue Eſpagnole, ſur le modèle de l'Académie Françoiſe, ... 1714.

PORTUGAL.

LISBONNE, Académie d'Hiſtoire, . . 1720.

ANGLETERRE.

LONDRES, Société Royale, ... 1633.

ALLEMAGNE.

BERLIN, ... 1700.

MOSCOVIE.

S. PETERSBOURG, Acad. Impériale, . 1724.

ITALIE.

Rome, Académie des Arcades, pour perfectionner la Poësie Italienne, . . . 1690.

Il y a un nombre infini d'*Académies* en Italie. Il y a telle ville, qui a elle seule plus d'*Académies* qu'il n'y en a, peut-être, dans toute l'Europe. *Sarkius*, qui a écrit l'Histoire des *Académies* du Piémont, de Ferrare & de Milan, en compte 25, dans cette dernière ville, &, en tout, 550, avec des noms singuliers, pour les distinguer. Par exemple; les *Académiciens* de Gènes s'appellent *Addarmentati*; ceux de Parme, *Innominati*; ceux de Milan, qui prétendent être de l'*Académie* la plus distinguée de la ville, *Nascoti*; ceux de Naples, *Ardenti*; ceux de Cénèse, *Offuscati*; ceux d'Ancone, *Calliginosi*; ceux de Péruse, *Insensati*; à Luques, *Obscuri*, &c. &c. &c. Il y a seulement à Bologne dix-huit *Académies* en ce genre.

On a mis souvent en problême, s'il n'étoit pas plus nuisible, qu'avantageux, d'établir des *Académies* & des *Associations Littéraires*. Plusieurs personnes se sont récriées sur la multitude de ces établissemens, & sur les abus qui pouvoient en résulter. Je crois que la question est résolue, si les avantages, qu'on en a retiré, & qu'on en retire tous les jours, nous ont amplement dédommagés de tous les torts qu'on leur attribue. Je ne vois pas qu'il soit possible de révoquer ce fait en doute. Les progrès que les Belles-Lettres ont fait depuis ces fondations

Littéraires, l'émulation qu'on a donnée aux talens, la facilité qu'ils trouvent à se perfectionner, sont des monumens qui déposent en faveur des *Académies*. D'ailleurs, comme on l'a déjà dit, il est facile de concilier les opinions opposées sur ce sujet, si au lieu d'agiter cette question d'une manière vague, & de la proposer si généralement, on veut descendre dans les détails; si on veut examiner ces divers établissemens, par rapport aux lieux où ils sont placés, aux objets auxquels ils sont déstinés, à la forme de leur institution, & à mille autres circonstances qui paroissent les rendre nécessaires.

ACATALECTIQUE, subst. masc. (*méchanisme des vers.*) Terme de Poësie ancienne, pour signifier des vers, auxquels il ne manque aucun pied, ou aucune syllabe; c'est la définition qu'en donne M. Harris. Ce mot a été composé, par opposition au mot *catalectique* qui signifie des vers, dans lesquels la mesure n'est pas complette. Par exemple, dans ces deux vers:

Armă vĭ | rūmquĕ că | nō trō | jæ quĭ | prīmŭs ăb | ōrīs.

Cāră dĕ | ūm sŏbŏ | lēs māg | nūm jŏ vĭs | īncrē | mēntūm.

Le premier est *acatalectique*, & le second est *catalectique*, ainsi que dans les vers suivans.

Nōn pēs | tīlēns | īnvĭdĭ | ă | nōn | frăgĭlīs | făvōr.

Nēc prā | tă că | nīs āl | bĭcānt | rŭī | nīs.

La cinquième Ode du premier Livre d'Horace,

est coupée en ce genre. Quelques personnes ont appellé en François *acatalectiques* les vers de sept syllabes, comme par exemple :

» Disparoissez lieux superbes,
» Où rien ne croît au hazard,
» Où l'arbre est enfant de l'art,
» Où le sable, au lieu des herbes,
» Nous attire le regard ;
» Où rien aux yeux ne varie,
» Où tout s'aligne au cordeau
» De la froide symétrie,
» Et de l'ennuyeux niveau. (*Piron.*)

On a appellé aussi *acatalectiques* les vers de trois syllabes, tels que ceux-ci :

» Un soupir,
» Un desir,
» O ! ma fille !

(*Favart, Rosière de Salenci.*)

Mais on ne les connoît pas sous cette dénomination. *Voyez* CATALECTIQUE.

ACC

ACCENT, subst. masc. (*déclamation oratoire,*) *sonus vocis;* les anciens l'appelloient *prosodie :* mot grec qui vient de *pros*, & *ode*, qui veut dire chant. L'*accent* est une inflexion de la voix sur les syllabes de chaque

mot. Il ne faut pas le confondre avec la prononciation qui n'eſt autre choſe, que la manière d'articuler les mots, ſuivant l'uſage reçu. On diviſe l'*accent* en *proſodique* & en *oratoire ;* comme la prononciation, en familière & ſoutenue. Nous ne nous occuperons pas ici de l'*accent oratoire ;* nous aurons occaſion d'en parler, dans l'article DÉCLAMATION.

Nous ſommes obligés d'élever & de baiſſer la voix en prononçant les mots, & de varier nos inflexions. Le ton que nous donnons à chaque ſyllabe, en prononçant une phraſe, eſt ce qu'on appelle *accent proſodique*. On voit par-là, qu'il a autant de différens *accens*, qu'on met de variété dans les inflexions d'une ſyllabe à une autre, dans un même mot.

Les *accens* les plus ſenſibles en France ſont, entre autres, l'*accent Gaſcon*, & l'*accent Normand*. Le premier a un ton aigu qui ſe fait trop ſentir, principalement, dans les finales des mots ; mais qu'on ſupporte à la faveur d'une grande variété d'inflexions, d'une certaine légéreté, d'un air de vivacité & d'élévation qui réveille l'attention. L'*accent Normand* eſt émouſſé, peſant & monotone. Il fatigue après un certain tems.

Toute perſonne qui ſe deſtine à parler en public, ſoit dans la chaire, ſoit dans le barreau, ou dans tout autre état, ne ſauroit trop s'attacher à perfectionner ſon *accent*. On a dit, que pour bien prononcer le Français, il ne falloit pas avoir d'*accent*. Ce n'eſt pas que notre langue n'en ait un ; mais on veut dire, par-là, qu'il faut éviter tout *accent* national,

qui est un vice, & non une propriété dans la prononciation Françaiſe. L'uſage, l'habitude, la fréquentation de la bonne compagnie, beaucoup d'attention ſur ſoi-même, quand on parle ; voilà les moyens les plus propres à perfectionner l'*accent*, ou à le corriger, dans ceux qui en ont contracté un autre, loin de la Capitale.

M. le Chancelier d'Agueſſeau indique aux Avocats un autre moyen qui ne leur ſera pas moins utile ; celui de lire, à haute voix, des Livres bien accentués. On peut, ſuivant ce Conſeil, s'étudier, non-ſeulement, à bien prononcer chaque mot ; mais à lui donner le ton qui lui convient, & s'exercer à obſerver, dans les périodes, les intervalles qui ſont néceſſaires pour ſe faire entendre ; à ménager adroitement les chûtes ; à varier les inflexions, pour faire diſtinguer les incices, les parenthèſes, les propoſitions incidentes, de la propoſition principale, dans laquelle elles ſont renfermées ; à élever ou à baiſſer la voix, à la ramener au ton ordinaire, ou la moduler aux tons qu'exigent les différentes manières de s'énoncer ; comme dans l'ironie, l'admiration, l'interrogation, &c. *Voyez* PRONONCIATION, DÉCLAMATION.

On a inventé des ſignes, que les Grammairiens appellent *accens*, & qui ſervent à rendre ſenſibles, dans l'écriture, ces différentes modifications de la voix. Les Romains, dont la langue étoit en uſage dans toutes les parties du monde, voulurent en fixer la prononciation, & inventèrent dix différens *accens*. Les Grecs, à leur exemple, pour faciliter la pro-

nonciation de la leur aux étrangers, & principalement aux enfans des Romains qui l'alloient étudier à Athènes, établirent des signes qui furent destinés au même usage.

Il y a en Français trois sortes d'*accents*; l'*aigu* marqué ainsi (´), le *grave* (`), & le *circonflexe* (^). Le premier se met sur les É fermés, soit au commencement, soit au milieu, soit à la fin des mots; comme dans *légéreté*. L'*accent* grave se met sur les È fort ouverts, suivis d'une S à la fin des mots; comme dans *accès*, *progrès*, &c. On le met aussi sur À, lorsqu'il est article ou préposition, pour le distinguer d'A du verbe *avoir*. Sur LÀ, adverbe, pour le distinguer de l'A article, ou pronom; & sur OÙ, adverbe, (*ubi*), pour le distinguer de OU (*vel*). Quelques personnes placent aussi l'*accent* grave sur les È qui sont à la pénultième syllabe d'un mot; soit que ce mot soit dissyllabe, trisyllabe, &c. comme dans *père*, *fidèle*, *fidèlement*, *modèle*, &c. L'*accent* circonflexe ne se met que sur les voyelles longues, tant au milieu, qu'à la fin des mots. Il marque, ordinairement, le retranchement d'une lettre employée dans l'ancienne ortographe; comme dans *âge*, *bientôt*, &c. qu'on écrivoit autrefois *aage*, *bientost*.

On sent bien que ces trois *accens* ne suffisent pas pour marquer les différentes inflexions des voyelles. L'È ouvert, par exemple, est plus ou moins ouvert; il seroit bien nécessaire, pour les étrangers surtout, qu'on établît un signe qui distinguât ce dernier de l'È plus ouvert, ou de l'È qui l'est moins.

Mais il est un besoin encore plus pressant, celui

de fixer, comme les Romains, la prononciation & l'*accent*, par une profodie invariable affujettie à des régles conftantes. La nôtre, fi nous en avons une, ne dépend prefque que de l'ufage, & eft par conféquent, fi fujette aux révolutions de l'inconftance & de la bifarrerie, que je ne ferois pas étonné, fi quelque jour tel ou tel *accent* devenoit à la mode, comme bien des expreffions qu'il eft du bon ton d'employer. Ce ne feroit pas d'ailleurs fans exemple. Perfonne n'ignore qu'HENRI IV. étoit né dans le Béarn où il avoit contracté, ce qu'on appelle l'*accent Gafcon.* Il n'étoit pas fâché de l'entendre dans les autres, & acceuilloit par préférence, à mérite égal, toutes les perfonnes des Provinces méridionales. Il n'en fallut pas davantage, pour que tout le monde affectât, foit à la Cour, foit dans la Capitale, d'avoir l'*accent* de ce bon Roi, le père de fon peuple.

Il feroit à fouhaiter qu'on fe négligeât moins fur les *accens*, lorfqu'on fait imprimer un Ouvrage, & qu'on les plaçât avec foin, fur les voyelles de chaque mot, foit au commencement, foit au milieu, ou à la fin, en faveur des nationaux ou des étrangers qui n'ont pas l'habitude de notre *accent*, & de notre prononciation.

ACCEPTION, fubft. femin. (*Grammaire,*) *fignificatio*, *notio*, *intellectus*. On appelle *acception* le fens particulier qu'on attribue à un mot dont on veut fe fervir. Outre le fens propre que chaque mot a, & qui fait fon *acception* naturelle, on lui donne fouvent, un fens figuré; alors on eft obligé de dire

dans quelle *acception* on le prend, pour fixer les idées de ceux à qui on parle. D'ailleurs, même dans le ſens naturel, pluſieurs termes peuvent être pris dans des *acceptions* différentes, ſur-tout les mots génériques. Il eſt, par conſéquent, indiſpenſable de déterminer la valeur de ceux qu'on emploie. Le mot *valeur*, par exemple, peut-être tantôt, comme ſynonime au mot *courage ;* tantôt, au mot *prix*. Le mot *traits*, change de ſignification ſuivant qu'il eſt employé. On dit les *traits de plume*, de *viſage*, des *chevaux*, &c. Le mot *inſtrument* a encore beaucoup plus d'*acceptions*. Il eſt, par conſéquent, néceſſaire dans tous les cas d'en fixer le ſens.

C'eſt plus indiſpenſable dans les Ouvrages élémentaires, didactiques & polémiques, qui exigent une plus grande juſteſſe dans l'expreſſion. Ce défaut d'attention a, ſouvent, donné lieu à des mépriſes conſidérables, & eſt le germe de la plûpart des diſputes. Ainſi, toutes les fois qu'un mot prête à l'équivoque, & peut être interprété dans un ſens différend de celui qu'on veut lui donner, il faut annoncer dans quelle *acception* on le prend, ſur-tout, ſi celle dans laquelle on l'emploie, n'eſt pas ſon *acception* naturelle.

ACCESSIT, (*Hiſtoire Littéraire.*) Expreſſion uſitée dans les Académies & dans les Univerſités. *L'acceſſit* eſt la récompenſe qu'on accorde aux Auteurs dont les Ouvrages ont été jugés dignes d'être placés à la ſuite de celui, ou de ceux qui ont remporté le prix. On donne, dans certains Collèges, aux Ecoliers qui ont eu un *acceſſit*, une couronne de

fleurs, ou de laurier. Ce n'eſt point l'uſage dans l'Univerſité de Paris.

ACCESSOIRE, ACCESSOIRES, ſubſt. maſc. (*imitation*,) *acceſſio*. On appelle *acceſſoire*, en Eloquence & en Poëſie, tout ce qui, ſans être abſolument néceſſaire, eſt uni au ſujet principal en obſervant les convenances; comme dans un tableau, tout ce qui ne fait pas matière du ſujet, & que le Peintre n'emploie que pour l'embelliſſement, ou pour donner plus de force aux objets qu'il veut repréſenter, n'eſt que l'*acceſſoire*. Dans le diſcours oratoire, tout ce qui ne contribue, qu'indirectement, à prouver la vérité qu'on veut établir; dans une Hiſtoire, dans un Poëme, dans un Roman, &c. tout ce qui n'a pas un rapport eſſentiel avec l'action qu'on raconte, les Deſcriptions, les Epiſodes, &c. ne ſont que des *acceſſoires*.

L'Hiſtorien, l'Orateur, & le Poëte, ſur-tout, qui s'attache plus particulièrement à plaire, ne doivent point les négliger. Ils ſervent à donner une nouvelle clarté, plus d'énergie, de grace, d'intérêt aux ſujets qu'on traite: quelquefois leur effet eſt de diſtraire agréablement l'attention de l'objet principal, pour l'y ramener, en lui procurant un nouveau plaiſir. C'eſt ainſi qu'un Muſicien habile, pour varier ſon chant, pour lui donner plus d'expreſſion, prend un mode différend de celui dans lequel il a commencé ſon air, afin que l'oreille ſoit plus délicieuſement affectée, lorſqu'elle retrouve le ton auquel on l'avoit accoutumée d'abord.

Les *acceſſoires* ſont plus ou moins intéreſſans,

ſuivant les rapports plus ou moins immédiats qu'ils ont avec le ſujet, & à proportion qu'ils ſont plus néceſſaires, & qu'il en réſulte des effets plus ſenſibles : l'Hiſtoire de *Sophronie*, & celle d'*Armide* dans la *Jéruſalem délivrée*, ne ſont que des *acceſſoires*, au ſujet principal du Poëme. La première, quelque intéreſſante qu'elle ſoit par elle-même, n'ajoute rien à l'action. L'autre ſert à la nouer ; elle lui donne plus de mouvement, & répand ſur elle à chaque chant, un nouvel intérêt.

Les mœurs ne ſont, dans la Tragédie ſur-tout, que les *acceſſoires* ; les paſſions ſont le principal. Il s'enſuit de-là que les *acceſſoires* doivent varier dans les Tragédies, ſuivant les mœurs des peuples. Les nôtres auroient paru très-ridicules aux Grecs, s'ils les avoient lues, & nous ne pouvons nous empêcher de rire des uſages biſarres, qui ſont conſignés dans les leurs ; parce que nous ne nous plaçons pas ſous le point de vue où nous devons être.

Les mœurs ſont comme les modes ; elles varient. Pour les juger, il faut ſe tranſporter dans le ſiècle où elles ont été en vigueur. Il n'en eſt pas de même des paſſions. Elles prennent leur ſource dans le cœur humain ; & comme il eſt toujours le même, les paſſions ſe reſſemblent aſſez dans tous les ſiècles ; elles ne différent, que par ce qu'elles peuvent contracter de particulier, dans chaque climat. C'eſt ce qui fait que les Ouvrages qui ſont deſtinés à peindre les paſſions plaiſent, par cela ſeul, dans tous les tems, & dans tous les lieux, abſtraction faite des *acceſſoires*.

Il eſt des Ouvrages dans leſquels les *acceſſoires* ſont

néceſſaires, parce qu'ils contribuent à remplir un plan, & à l'embellir; mais il en eſt d'autres où ils ſont, non-ſeulement déplacés, mais même vicieux. Dans une action pathétique, tout ce qui n'ajoute pas à l'intérêt, l'affoiblit néceſſairement. Plus la marche en eſt ſimple, plus on eſt ſûr d'intéreſſer le cœur. Il aide lui-même à la ſéduction; mais ce n'eſt qu'autant que vous ſavez cacher l'art ſous les traits de la nature. Paroît-il? L'illuſion ſe diſſipe. Le cœur s'apperçoit bientôt, que tous ces vains ornemens dont on cherche à parer la douleur, lui ſont étrangers. Il n'en eſt pas de même dans les ſujets qui ne ſont faits que pour plaire. L'imagination les embellit de tous ſes charmes. Elle emprunte de tous côtés les ornemens qui peuvent leur donner un éclat nouveau. Elle ne néglige aucune des reſſources que le ſentiment dédaigne; parce que la beauté du travail fait ſeule le prix de la matière. Une comparaiſon rendra ce principe plus ſenſible.

Qu'un Peintre veuille repréſenter *Clarice* dans ce moment terrible, où voyant qu'elle va devenir la victime des fourberies de la *Sinclair*, & de la brutalité de l'infâme *Lovelace*; elle ſaiſit un canif, dont elle paroît vouloir ſe frapper. Il ne ſera occupé que du ſoin d'imprimer ſur la figure de cette fille magnanime, ce caractère de grandeur d'ame qui la porte à préférer la mort à l'infamie; il peindra dans les traits de Lovelace, qui s'eſt précipité à ſes pieds, pour la ſupplier d'épargner une vie qui lui eſt plus chère que la ſienne propre; il peindra, dis-je, le déſeſpoir d'un ſcélérat qui aime à la fureur : dans la Sinclair, &

dans ſes mépriſables ſuivantes, la crainte où elles ſont qu'on ne les accuſe de la mort de Clarice. Tous les *acceſſoires* qu'on pourroit mettre, pour embellir le tableau, deviendroient inutiles. La ſimplicité de l'action en fera le mérite. Mais que ce même Peintre veuille repréſenter *Daphnis*, offrant à ſa bergère le ruban qu'il vient d'acheter pour elle au village; il placera le berger dans la ſituation la plus heureuſe, & lui donnera toutes les graces ſimples & naïves qui peuvent relever le prix d'un ſemblable préſent. *Philis* l'acceptera avec timidité, & lui ſourira, en rougiſſant. Il peindra plus loin la jalouſe *Cloé* qui les obſerve, & qui ſe cache à demi derrière quelques lilas. S'il veut embellir ce ſujet, tout ſimple par lui-même, il fera ſerpenter un ruiſſeau, au milieu des fleurs, dans une prairie couverte de troupeaux. Il repréſentera de tendres agneaux, qui, à côté de leurs mères, exercent leurs jeunes fronts à des luttes innocentes. Plus loin, un verger dont les arbres ſeront chargés de fruits. A côté de la bergère, un hêtre auquel Daphnis aura attaché des guirlandes, ou des lacs amoureux formés avec des fleurs. Les chiffres des amans ſeront gravés ſur l'écorce de l'arbre; ſes branches ſe plieront naturellement, pour former un berceau. Dans l'éloignement les chevres paroîtront gravir les collines, & ſeront comme ſuſpendues aux rochers, &c. Tous ces *acceſſoires*, & beaucoup d'autres que l'imagination du Peintre pourra lui indiquer, ne peuvent que plaire, dès qu'il aura le talent de les diſtribuer avec ordre.

Mais ſous prétexte d'embellir un ſujet, il ne faut

pas l'écraser sous les détails. Trop d'ornemens déparent un édifice, quoiqu'ils se rapportent parfaitement à l'ordre, soit simple, soit composé, que l'Architecte a voulu traiter. C'est tomber alors dans le défaut d'une abondance stérile. Dans Roland le furieux les *accessoires* l'emportent toujours sur le principal. Si on les ôtoit du sujet, on réduiroit l'ouvrage à sa vingtième partie. *Voyez* ABONDANCE.

Dans les Comédies, les intrigues des valets, ne sont que des *accessoires*, qui ne sont placés, qu'autant qu'ils servent à la conduite de la Pièce, à la marche de la fable, à intriguer & à dénouer l'action. Ils seroient d'autant plus vicieux, qu'ils absorberoient d'avantage l'intérêt du Drame; comme on le voit dans beaucoup de Comédies anciennes.

Tout Orateur, l'Avocat sur-tout, doit éviter, avec le plus grand soin, de s'appesantir sur les *accessoires* de la cause dont il est chargé, de peur qu'on ne les confonde avec le fonds; ce qui n'est que trop ordinaire.

On divise les *accessoires*, en *accessoires de réflexion*, & en *accessoires d'événement*. Les premiers sont ceux, qui, à l'occasion d'une action, ou d'un récit quelconque, présentent des maximes, des sentences, des réflexions politiques ou morales. Telles sont celles que fait *Zamore* dans *Alzire*, lorsque *Dom Gusman* veut lui accorder sa grace, à condition qu'il embrasse la Religion Chrétienne; ou celles qu'*Hamlet* fait, dans *Shakespear*, sur l'enfer, & sur les dangers qui entourent le thrône. Le mérite de ces réflexions est d'être énergiques & courtes. On reproche au Poëte

Anglais de s'être trop appesanti dans les siennes, au dépens de l'action. Les *accessoires d'événement* sont, les différentes actions qui viennent s'unir à l'action principale; comme *la mort de Didon*, dans *l'Eneïde*. *Voyez* ACCIDENT, ÉPISODE.

Il faut encore distinguer dans les caractères, ceux qui ne sont qu'*accessoires* des caractères principaux. Cette observation est nécessaire, principalement dans les Comédies de caractère. Nous ajouterons, pour rendre l'utilité de cette observation, plus sensible, qu'on appelle caractère principal, celui qui, sans participer d'aucun autre, & sans en rien emprunter, peut soutenir l'action d'une Comédie par lui seul; & que le caractère *accessoire* est celui qui émane d'un autre, & qui, pour se soutenir, a besoin du secours de quelque autre caractère. L'*avarice* est un caractère principal qui fournit la matière à une Comédie; l'*économie* n'est que son *accessoire*, & ne fourniroit pas une action aussi théâtrale que la première. Il en est de même de la *défiance* & du *soupçon* rélativement à la *jalousie*.

Ces *accessoires* sont, ordinairement, unis au sujet principal dans la Comédie; mais il est des occasions où ils ne peuvent point l'être, parce qu'au lieu d'être regardés comme des passions ou des vices dans la société, on les regarde comme des vertus. Telle est l'*économie*, par rapport à l'*avarice*, la *générosité* rélativement à la *prodigalité*. *Voyez* CARACTÈRES, ACTION COMIQUE DE CARACTÈRE.

ACCIDENT, subst. masc. (*imitation*,) *accidens*, *quod accidit*, *casus*. On confond assez communément,

ſur-tout en Peinture, les *accidens* avec les *acceſſoires*. Mais ces deux mots, quoique ſynonimes à quelques égards, ne le ſont point dans tous les cas. On appelle *acceſſoires*, tous les objets qui ſont unis au ſujet principal, ſans lui être abſolument néceſſaires ; & *accidens*, l'effet que produiſent ces *acceſſoires* ſur d'autres, ou ſur le ſujet principal. » *La Poëſie eſt comme la* » *Peinture*, « dit un ancien. Un exemple tiré de cet art, rendra notre définition ſenſible. Un Peintre fameux a repréſenté un berger qui cherche, pendant la nuit, deux brebis qui ſe ſont égarées. Il eſt appuyé ſur ſa houlette, au bord d'un ruiſſeau, & paroît déſeſpéré de l'inutilité de ſes recherches. Les rayons de la lune qui répand une clarté foible & pâle, ſe réfléchiſſent des eaux, ſur le viſage du berger, & ces *accidens* de lumière rendent plus ſenſible la douleur dans laquelle il eſt plongé. Ainſi, le ruiſſeau n'eſt qu'un *acceſſoire*, dans le tableau ; le réflet des rayons de la lune, l'effet qu'ils produiſent, ſont des *accidens*. Il faut, pour qu'ils ayent lieu, que la lune ſe trouve à un point de l'angle de réflexion, & que le berger ſoit placé à l'autre.

» Quand Sapho veut exprimer les fureurs de » l'amour, dit Boileau, elle ramaſſe de tous côtés » les *accidens* qui ſuivent, & qui accompagnent cette » paſſion ; & remarquez, ajoute-t-il, que de tous les » *accidens*, elle choiſit ceux qui marquent davantage l'excès & la violence de cette paſſion. «

On verra, dans les vers ſuivans, un exemple plus ſenſible de la différence qu'il y a dans la Poëſie entre les *acceſſoires* & les *accidens*. Ces derniers ſeront marqués

marqués en caractères *italiques*, & les accessoires en caractère différend du corps de l'Ouvrage. L'Amour est censé voler au secours d'un amant désespéré des rigueurs de la Nymphe qu'il adore.

Prompt, comme un éclair,
D'une aîle rapide,
Ce Dieu fend, de l'air,
L'élément fluide.

Voici les accessoires & les *accidens*.

Près de lui, les jeux,
Les ris *amoureux*
Animent les graces.
Les *tendres* soupirs,
Les *brûlans* désirs
Marchent sur ses traces,
Suivis des plaisirs.
Sœur de la constance,
La *douce* espérance
Est à son côté;
Et la volupté
Guide & récompense
La fidélité.

Dans les vers que nous venons de rapporter, les *accidens* sont, non-seulement unis aux accessoires; mais ils expriment les caractères qui conviennent à ces derniers. Le Poëte en auroit pu donner d'autres aux ris, aux soupirs, aux desirs qu'il personnifie. Si

les premiers ſont *amoureux*, les autres *tendres*, *brûlans* : ſi l'eſpérance a un air de *douceur* ; ſi elle eſt aſſiſe à côté de la conſtance. Si la volupté *guide & récompenſe* la fidélité, ce n'eſt qu'*accidentellement*, & relativement au caractère de bienfaiſance qu'il attribue, dans cette occaſion, à l'Amour.

Quelquefois les *accidens* ſe rapportent directement au ſujet principal, & décident ſa manière d'être. Quelques vers tirés de la *Cantate d'Adonis*, par Rouſſeau, acheveront de fixer nos idées ſur cet objet. Le Poëte, après avoir fait connoître l'indifférence de Vénus pour le Dieu Mars, veut juſtifier l'inconſtance de cette Déeſſe, & ſa tendreſſe pour ſon nouvel amant. Voici comme s'exprime Rouſſeau.

» La Déeſſe déjà ne craint plus ſon abſence, [*de Mars*]
» Et ceſſant de l'aimer, ſans s'en appercevoir,
» Fait atteler ſon char, pleine d'impatience ;
» Et vole vers les bords ſoumis à ſon pouvoir.

» Là, ſes jours couloient ſans allarmes ;

Voici les *accidens* dans le tableau.

» *Lorſqu'un jeune chaſſeur ſe préſente à ſes yeux.*
» *Elle croit voir ſon fils ; il en a tous les charmes ;*
» *Jamais rien de ſi beau ne parut ſous les cieux :*
» *Et le vainqueur de l'Inde étoit moins gracieux,*
» *Le jour que d'Ariane, il vint ſécher les larmes.*

Voici les acceſſoires, & les *accidens* qui ſe trouvent dans les acceſſoires.

» La froide Nayade
» *Sort pour l'admirer;*
» La jeune Driade
» *Cherche à l'attirer;*
» Faune *d'un ſourire,*
» *Approuve leur choix;*
» Le jaloux Satyre
» *Fuit au fond des bois,*
» Et Pan *qui ſoupire,*
» *Briſe ſon hautbois.*

Suite du ſujet principal.

» Il aborde, *en tremblant*, la charmante Déeſſe;

Voici d'autres *accidens* du ſujet principal.

» *La timide Pudeur relève ſes appas:*

Voici les acceſſoires.

» Les Graces, les Ris, la Jeuneſſe,
» Marchent au devant de ſes pas. «

ACCLAMATION, ſubſt. femin. (*déclamation oratoire & théâtrale,*) *acclamatio*. Les *acclamations* étoient chez les anciens des ſignes publics d'approbation & de zèle, ou de félicitation de quelques heureux ſuccès. Elles étoient fort en uſage chez les Hébreux,

& encore plus chez les Grecs & chez les Romains. Nous ne parlerons ici que de celles qui avoient du rapport au Théâtre, & aux Gens de Lettres.

D'abord les *acclamations* ne furent que de ſimples applaudiſſemens, & des cris confus qui étoient l'expreſſion ſimple de l'admiration qu'excitoient les Auteurs, ou les Acteurs Dramatiques. Mais ſous les Empereurs, à commencer par Auguſte, on ſoumit les tranſports de l'enthouſiaſme à des régles fixes. La manière d'applaudir devint un art, & les *acclamations* ſe firent en cadence. Le peuple répétoit alternativement les formules d'*acclamation*, mais ſur le ton qui leur avoit été donné par un Muſicien. On voit, par la concluſion ordinaire des anciennes Comédies, que, dès leur origine, elles commençoient & étoient terminées par des *acclamations*; les formules ordinaires étoient : *Benè, præclarè, feliciter*, &c.

Néron avoit une paſſion déméſurée, pour la Muſique & pour le Théâtre. Lorſqu'il jouoit en public de la lyre, Sénéque & Burrhus donnoient les premiers, le ton des *acclamations*. Cinq mille ſoldats, qu'on appelloit *Auguſtales*, les répétoient après eux, & le reſte des ſpectateurs étoit forcé de les imiter.

Sous le regne de Théodoric, on joignit aux *acclamations* les applaudiſſemens de la main qui furent ſoumis, à leur tour, à une meſure réglée.

A Athènes & à Rome les Gens de Lettres alloient réciter leurs ouvrages dans les temples & dans les lieux publics, devant une aſſemblée nombreuſe. Ils étoient ſouvent l'objet des *acclamations*; elles reſſem-

bloient à celles des ſpectacles. Quant au ton & à la manière, elles étoient toujours analogues au ſujet. Les Philoſophes, les Poëtes, les Orateurs, les Hiſtoriens, en avoient qui leur étoient particulières. Le *Sophos* étoit l'*acclamation* la plus uſitée. On la répétoit ordinairement juſqu'à trois fois. On ne ſe contentoit pas de faire des *acclamations* pour les Orateurs, à chaque partie, ou à chaque diviſion de diſcours; on les renouvelloit à chaque endroit qui paroiſſoit mériter un ſuffrage public, & toutes les fois que l'Orateur étoit fatigué.

On accordoit les mêmes honneurs aux Poëtes, ſur-tout à Rome, ſoit dans les aſſemblées des jeux ſolemnels, ſoit dans le capitole, ou dans les temples. On mettoit même plus d'éclat dans les *acclamations*, qu'on faiſoit pour eux. On les comparoit aux hommes les plus illuſtres, & quelquefois aux Dieux. On en ſera moins ſurpris, dès qu'on ſaura, que chaque Auteur avoit communément des perſonnes gagées pour le louer. Les applaudiſſemens étoient ordinairement unis aux *acclamations*. Ils conſiſtoient à faire un bourdonnement général, à ſe lever, à porter les mains ſur la bouche, & à les avancer vers ceux qu'on vouloit applaudir, à croiſer les deux pouces, en élevant les bras. Communément à Rome, on ſe contentoit de faire voltiger un pan de ſa robe.

ACCORD, ſubſt. maſc. (*imitation*, *harmonie*,) *conſentus*. On appelle *accord* en *Muſique*, l'union de pluſieurs tons qui forment une harmonie régulière. En *Peinture*, c'eſt l'harmonie qui regne dans les perſonnages, dans les caractères, les ſituations, les

couleurs, la lumière, & dans les acceſſoires d'un tableau. Dans l'*Eloquence*, ſoit en proſe, ſoit en vers, c'eſt la juſte proportion qui ſe trouve dans les objets qu'on préſente, & dans la manière de les offrir. Il faut donc conſidérer les *accords* rélativement au ſujet qu'on traite, & rélativement au ſtyle.

Les premiers conſiſtent dans le rapport mutuel que les objets ont avec ceux auxquels on les unit; ainſi, ſoit dans le diſcours, ſoit dans un Poëme, il faut que les différentes parties qui les compoſent, quoique en oppoſition, par elles-mêmes, ſe rapprochent par un, ou par pluſieurs points qui paroiſſent les confondre.

Dans un tableau, l'objet dominant donne le ton aux autres. C'eſt à lui à communiquer ſa couleur aux acceſſoires qui l'environnent; de façon cependant que ſa vivacité s'adouciſſe, & que les nuances ſoient graduées à proportion que les objets ſont plus éloignés.

Il en eſt de même dans la Poëſie; il faut que tous les caractères qui ſont ſubordonnés au ſujet principal, s'accordent toujours avec lui, non-ſeulement pour qu'il réſulte de leur union un tout régulier; mais afin qu'il leur communique la teinte qui leur eſt néceſſaire, pour que l'enſemble ſoit intéreſſant. Qu'on uniſſe dans le même ſujet le genre agréable avec le ſombre; l'enjoué avec le terrible. Le premier ne ſera pas auſſi fleuri, que ſi on le préſentoit ſéparément. Le ſecond perdra de ſa vivacité. Il contractera néceſſairement quelque choſe du ſentiment auquel on l'unira. Si on compare, par exemple, une amante

consumée de langueur, à une rose, ce sera à une rose desséchée par les ardeurs du soleil, ou brûlée par le soufle d'un vent de midi. L'image d'un jeune guerrier, qui meurt dans le printems de son âge, est pathétique ; celle d'une fleur nouvelle offre des idées gracieuses : comment fera le Poëte pour accorder ces deux objets qui paroissent d'abord n'être point faits pour être unis ? Il ne dira de la fleur que ce qui peut exciter l'attendrissement en faveur du jeune héros. Il le comparera à une fleur que le tranchant de la charrue vient de séparer de sa tige. Il dira, comme Virgile :

Languescit moriens.

» Elle se flétrit en mourant. «

L'image des Amours qui se jouent avec la massue d'Hercule, lorsqu'il soupire aux pieds d'Omphale ; ou celle des Plaisirs qui, pour obéir à Vénus, détachent la cuirasse de Mars, font mieux sentir que tout ce que je pourrois dire, combien il est facile d'unir les différens objets, & de les accorder, quelques opposés qu'ils paroissent. Mais il faut, pour y réussir, prendre la nature dans le vrai ; saisir, avec justesse & avec précision, les nuances qui rapprochent ces objets.

On reproche à Ovide, à l'Arioste, à Pétrarque, de s'être écartés de cette régle. Ils se livroient trop, les uns & les autres, à une fougue d'imagination qui les portoit toujours au-delà du but. Mais les bons Auteurs ont su l'arrêter, lorsqu'elle vouloit les entraîner trop loin. Parmi plusieurs exemples que je

pourrois rapporter, j'en citerai un tiré de la *Henriade*, par lequel on verra, avec quel art, M. de Voltaire a su accorder des choses qui paroissoient incompatibles, & les noyer dans le même tableau. Voici la description qu'il fait de la famine à Paris.

» Bientôt le riche même, après de vains efforts,
» Eprouva la famine au milieu des trésors.
» Ce n'étoient plus ces jeux, ces festins & ces fêtes,
» Où de myrthe & de rose ils couronnoient leurs têtes;
» Où, parmi cent plaisirs, toujours trop peu goûtés,
» Les vins les plus parfaits, les mets les plus vantés,
» Sous des lambris dorés, qu'habite la mollesse,
» De leur goût dédaigneux irritoient la paresse.
» On vit, avec effroi, tous ces voluptueux,
» Pâles, défigurés, & la mort dans les yeux,
» Périssant de misère au sein de l'opulence,
» Détester de leurs biens l'inutile abondance.
» Le vieillard, dont la faim va terminer les jours,
» Voit son fils au berceau qui périt sans secours, &c.

(*Henriade*, *ch.* 10.)

Ce que le même Auteur dit de l'Amour, à la suite de la description de son temple, ne mérite pas moins d'être rapporté.

» C'est là, c'est au milieu de cette cour affreuse,
» Des plaisirs des humains compagne malheureuse,
» Que l'Amour a choisi son séjour éternel.
» Ce dangereux enfant, si tendre & si cruel,

» Porte, en ſa foible main, les deſtins de la terre,
» Donne, avec un ſouris, ou la paix ou la guerre;
» Et répandant par-tout ſes trompeuſes douceurs,
» Anime l'univers, & vit dans tous les cœurs.
» Sur un thrône éclatant, contemplant ſes conquêtes,
» Il fouloit à ſes pieds les plus ſuperbes têtes.
» Fier de ſes cruautés, plus que de ſes bienfaits,
» Il ſembloit s'applaudir des maux qu'il avoit faits.
» La Diſcorde ſoudain, conduite par la Rage,
» Ecarte les plaiſirs, &c. «

Plus bas.

» L'Amour qui l'écoutoit, [*la Diſcorde*] couché parmi des fleurs,
» D'un ſouris fier & doux, répond à ſes fureurs, &c. «

(*Henriade, chant 9.*)

Voici d'autres vers d'un Auteur moins connu; mais qui a également bien réuſſi à accorder dans un même tableau deux perſonnages très-oppoſés.

» Tandis que Mars d'une frivole gloire,
» Vendoit bien cher le fruit empoiſonné;
» Qu'il balançoit, qu'il fixoit la victoire;
» Qu'il couronnoit le vainqueur acharné;
» Qu'il enchaînoit le vaincu conſterné, &c. «

Cet *accord* de tons & de couleurs eſt très-difficile à ſaiſir, & fait principalement le mérite de la Poëſie. Que des Amans heureux célèbrent, dans leurs

transports, les bienfaits de l'Amour; s'ils parlent des tourmens qu'il cause, ce ne sera que pour rendre plus sensible l'image de leur bonheur. Ils glisseront légérement sur les peines dont il est l'Auteur. Elles leur paroissent dans un terme trop éloigné. L'yvresse qui les transporte, dérobe à leurs yeux tous les objets qui pourroient altérer leurs plaisirs; à peine les leur laisse-t-elle entrevoir. Mais que *Sapho* occupée à peindre les fureurs de l'Amour, & les ravages qu'il cause dans tous les cœurs, perde de vue son sujet, pour s'occuper de la douceur qui est inséparable de l'union de deux cœurs épris d'une tendresse vive & pure : que *Beverley*, qui est inconsolable d'avoir perdu son bien, d'avoir ruiné son épouse, son fils, sa sœur, d'être réduit à la dernière misère, s'écrie, comme dans l'original Anglais : » L'Amour parsemoit » de roses ma couche nuptiale, & l'Aurore, en » m'éveillant, me rappelloit au plaisir. « C'est ce qui ne paroîtra jamais naturel. Ce ton-là n'est pas celui du désespoir. Il ne passe pas aussi rapidement d'un excès à un autre.

M. de la Chaussée, admirable d'ailleurs dans beaucoup d'endroits, n'est pas toujours heureux, lorsqu'il veut unir la gaieté ou le plaisant, au pathétique de ses situations. Le cœur est trop affecté, pour qu'on puisse s'amuser de ses bons mots. Les couleurs qu'il emploie souvent, affectent désagréablement, parce qu'elles sont trop tranchantes, &, par conséquent, trop dures. » La douleur se permet » tout au plus de sourire, « dit M. Marmontel avec autant d'esprit que de vérité. Avec quel art M. de

Voltaire a ſu unir, dans l'*Enfant prodigue*, la triſteſſe du jeune *Euphemon* avec la gaieté de *Jaſmin*?

Il ne ſuffit pas d'accorder les images & les caractères entr'eux; il faut que le ſtyle ſoit proportionné au ſujet qu'on traite. L'expreſſion eſt l'image des penſées. Elle eſt vicieuſe, lorſqu'elle ne les repréſente pas fidèlement. Parmi les tons que le Muſicien peut choiſir, il prend celui qui eſt le plus propre à exprimer le ſentiment qu'il doit rendre. C'eſt ainſi que le Poëte & l'Orateur doivent chercher le genre de ſtyle qui convient à chaque choſe, & ne point s'en écarter.

Il faut, non-ſeulement que les perſonnages ſoient d'*accord* entr'eux; mais que chaque caractère le ſoit avec lui-même.

» Qu'en tout, avec ſoi-même, il ſoit toujours d'accord,
» Et qu'il ſoit juſqu'au bout ce qu'on l'a vu d'abord.

(*Boileau*, *art. Poët. ch.* 3.)

» Que le début, la fin répondent au milieu. «

Dit ailleurs le même Poëte.

De même le ſtyle doit être, non-ſeulement analogue aux penſées; mais même toujours d'*accord* avec lui-même, & toujours ſoutenu. Les expreſſions élevées ne doivent pas être unies avec les ſimples; celles qui ſont métaphoriques, avec les naturelles; les termes bas ou ſurannés, avec les mots nobles & nouveaux. Voyez *Unité de caractère*, *unité de ſtyle*, dans les mots CARACTÈRES, STYLE.

ACCROISSEMENT, subst. masc. (*imitation*,) *accretio*. On appelle *accroissement* d'intérêt, une progression toujours soutenue d'événemens, de situation, ou de pensées, qui attachent de plus en plus le cœur ou l'esprit aux objets qu'on leur présente. C'est à quoi doit s'occuper l'Orateur, l'Historien, le Poëte, &, en général, tout Auteur qui aspire au bonheur d'être utile ou à la gloire de plaire. Il doit prévenir l'ennui & le dégoût, en donnant à son sujet un intérêt plus vif & plus piquant, à proportion qu'il est moins éloigné du terme qu'il se propose, & qu'il doit regarder comme le foyer où se rassemble tout le feu qu'il a répandu dans son Ouvrage.

L'*accroissement* d'intérêt est plus sensible, & d'une nécessité plus étroite dans les Drames, sur-tout dans la Tragédie & dans le Comique attendrissant; dans l'Épopée, dans les Romans, & dans toute sorte d'Ouvrages de sentiment. Cette gradation d'intérêt se fait sentir principalement dans *Héraclius*, *Inès de Castro*, dans les deux *Iphigénies*, dans *Radamiste* & *Zénobie*, dans *Zaïre*, *Mérope*; dans *Mélanide*, *la Gouvernante*, *le Père de famille*, *Nanine*, &c. Combien l'amour d'*Hypolite* pour *Aricie*, qu'on regarde comme épisodique, ajoute d'intérêt à l'action tragique, par la jalousie qu'il inspire à *Phædre*, & par les effets qui en résultent! Combien l'*Enéïde*, la *Henriade*, *Télémaque*, la *Jérusalem délivrée*, la *Princesse de Clèves*, *Clarice*, *Paméla*, &c. plaisent & attachent par la variété des incidens, par cet intérêt progressif qui se reproduit à chaque instant, sous des formes plus attrayantes. Les sentimens s'y succédent avec

une nouvelle force. L'ame n'a pas le tems de s'accoutumer à aucun ; si le calme paroît un instant succéder à l'émotion, c'est pour la rendre plus vive l'instant d'après.

Les Discours de *Bossuet*, du *Chancelier d'Aguesseau*, &c. l'Histoire de *la Conjuration de Vénise*, des *Révolutions de Suéde*, &c. ne sont pas des modèles moins parfaits dans l'art de graduer l'intérêt, soit dans les Discours Oratoires, soit dans l'Histoire.

ACH

ACHARNEMENT, substant. masc. (*critique,*) *infectatio vehemens*. Passion violente, animosité, emportement, espèce de fureur avec laquelle on défend son propre sentiment, ou on attaque celui des autres. Rien n'avilit plus les Sciences & les Arts que cet *acharnement* avec lequel des personnes instruites, & faites pour donner aux autres l'exemple de la modération, de la retenue, & de la décence, se poursuivent & s'invectivent mutuellement. Il y a tel Ouvrage Polémique, tel Mémoire, ou tel Plaidoyer, qui se réduiroit à bien peu de chose, si on en supprimoit les allusions & les ironies piquantes, les épigrammes sanglantes, les invectives qui font encore plus de tort à leurs Auteurs, qu'elles n'humilient ceux qui en sont l'objet.

L'*acharnement* avec lequel *Boileau* poursuivoit *Quinault*, & cherchoit à le confondre avec *Pradon*, l'Abbé *Cotin*, &c. est d'autant moins excusable,

que ſa prévention étoit plus injuſte. Il avoit dit dans ſon Art Poëtique :

» Fuyez, ſur-tout, fuyez ces baſſes jalouſies,
» Des vulgaires eſprits, malignes frénéſies ;
» Un ſublime écrivain n'en peut être infecté ;
» C'eſt un vice qui ſuit la médiocrité. «

Mais il paroît qu'il ne ſavoit pas profiter des ſages leçons qu'il donnoit aux autres. Il feroit, ſans doute, bien fâché, que l'impartialité le jugeât d'après ſes principes. Pourquoi faut-il que la paſſion aviliſſe ainſi l'homme de talent ?

Le premier effet des Lettres a été, dit-on, d'adoucir les mœurs des peuples qui les ont cultivées. Que ceux donc qui ſe conſacrent à leur étude, apprennent à puiſer dans leur ſein ces ſentimens d'humanité & de bienfaiſance qu'ils ſont faits pour inſpirer ! Qu'ils n'oublient jamais que le fiel, qui découle de leur bouche ou de leurs plumes, imprime ſur leur réputation une tache ineffaçable.

Il feroit à ſouhaiter que quelques Avocats euſſent ces principes toujours préſens, lorſqu'ils compoſent leurs Mémoires ou leurs Plaidoyers. L'amour propre ou l'intérêt peuvent rendre, en quelque façon, moins condamnable un Auteur dont les productions ont été l'objet d'une critique amère : mais on n'excuſera jamais un homme qui, fait par état pour défendre les intérêts de ſes cliens, prête ſa plume, pour favoriſer leur animoſité, & augmente un *acharnement* qu'il devroit étouffer, au lieu de le partager.

ACHEVEMENT, subst. m. (*Drame*, *Poëme*, &c.) *operis perfectio*. On s'est servi de ce mot pour marquer la fin, la perfection dont est susceptible un Drame, un Poëme, une Histoire, un Roman, &c. » Dans » les Ouvrages d'esprit, dit Boileau, c'est le travail » & l'*achevement* qu'on en considère. « L'Abbé Dubos ne veut pas qu'on confonde l'*achevement* avec le dénouement. L'une est le dernier passage de l'agitation, du trouble, de la terreur, au repos & à la tranquillité ; l'autre le terme de tout intérêt. Le premier doit être considéré comme un instant, sans étendue ; au lieu que le dénouement n'est pas sans longueur. L'*achevement* est donc la fin du dénouement. Dans *Virgile*, l'*achevement* se trouve au dernier vers ; dans le *Tasse*, à la suite des barbares, & à la défaite d'*Altamor*.

Mais un Poëme est quelquefois composé de manière que, quoique l'action principale soit terminée, elle laisse encore quelque chose à desirer. Dans l'*Illiade*, la cause qui éteint la colère d'Achille, dénoue la fable ; mais *Homère* ne nous dit pas si la réconciliation de ce héros a calmé la fermentation qui agitoit les esprits, & si elle a changé la face des choses. La mort de Pompée fait le dénouement de la *Pharsale* ; mais on desireroit de savoir de quels sentimens César a été animé, s'il a vengé la mort de ce héros, &c. c'est ce qu'on appelle *achevement*.

La fin de la *Henriade*, que je vais rapporter, achevera de jetter un dernier jour sur ce que je viens de dire.

» Il entre [*Henri IV.*] au nom du Dieu qui fait regner
les Rois,
» Les Ligueurs éperdus, & mettant bas leurs armes,
» Sont aux pieds de Bourbon, les baignent de leurs
» larmes;
» Les Prêtres ſont muets, les ſeize épouvantés
» Envain cherchent, pour fuir, des antres écartés.
» Tout le peuple changé, dans ce jour ſalutaire,
» Reconnoît ſon vrai Roi, ſon vainqueur & ſon père.

Voilà le dénouement. Voici l'*achevement*.

» Dès-lors on admira ce regne fortuné,
» Et commencé trop-tard, & trop-tôt terminé.
» L'Eſpagnol en trembla. Juſtement déſarmée,
» Rome adopta Bourbon; Rome s'en vit aimée,
» La diſcorde rentra dans l'éternelle nuit,
» A reconnoître un Roi Mayenne fut réduit;
» Et ſoumettant, enfin, ſon cœur & ſes Provinces,
» Fut le meilleur ſujet du plus juſte des Princes. «

L'*achevement* n'eſt pas, quelquefois, plus néceſſaire dans le Drame, que dans l'Epopée. Cela dépend de la contexture de la fable, & de la manière dont elle eſt conduite. Dans *Iphigenie en Aulide*, il eſt uni au dénouement. Dans les *Horaces*, il eſt vicieux; parce qu'il donne lieu à une eſpèce de duplicité d'action. Dès qu'elle eſt complette, il ne faut rien ajouter au-delà. *Sophocle* fait mourir *Ajax* au quatrième acte. Le cinquième roule ſur une conteſtation qui s'eſt élévée entre *Ménelas* & *Teucer* à l'occaſion de

de la ſépulture de ce héros. Je ne ſais ſi les Athéniens ont applaudi à cette épiſode ; mais, à coup-ſûr, elle ne prendroit pas ſur nos Théâtres. Pluſieurs Auteurs ont voulu mettre ſur la ſcène la fameuſe diſpute entre *Ajax* & *Ulyſſe*, pour les armes d'*Achille* après la mort de ce héros ; mais aucun n'a réuſſi, malgré l'intérêt de l'action, & la beauté des détails.

On a reproché à Corneille de n'avoir pas achevé le *Cid* & *Rodogune*. On auroit voulu qu'il conclût le mariage des premiers Acteurs, avant de terminer l'action ; mais on n'a pas vu qu'on lui faiſoit un crime de ce qu'on auroit dû applaudir. D'abord, le mariage n'eſt pas un achèvement néceſſaire, même dans la Tragédie, qui ſe dénoue heureuſement pour les amans, ni même dans aucun genre de Comédie. Il ſuffit d'avoir levé les obſtacles qui paroiſſoient s'oppoſer à leur union.

D'ailleurs, comment auroit-on voulu que *Rodrigue* conduiſît *Chimène* à l'autel, & lui préſentât une main encore fumante d'un ſang qui étoit ſi cher à ſon amante ? Vouloit-on que l'époque du mariage d'*Antiochus* avec *Rodogune* fût celle où *Cléopatre* furieuſe de n'avoir pu les envelopper dans ſon deſtin, venoit de terminer ſa vie, à leurs yeux, par le poiſon qu'elle leur avoit deſtiné.

On a agité beaucoup cette queſtion : ſavoir, ſi l'achèvement doit laiſſer le héros dans une heureuſe tranquillité ; ou s'il peut le laiſſer malheureux, pourvû que l'action ſoit complette. Ce problême tient à beaucoup d'autres principes dont la diſcuſſion

nous méneroit trop loin ; nous tâcherons de le résoudre, en parlant du dénouement. *Voyez ce mot.*

ACR

ACROSTICHE, (*genre de Poësie.*) subst. femin. selon quelques personnes. Le Dictionnaire de l'Académie Française le met au masculin, *acrostichis*. Ce mot vient du grec d'*acros*, qui signifie *summus* en latin ; en français : *qui est à une extrémité*, & de *stichos*, *vers*.

L'*acrostiche* est une espèce de Poësie ancienne, aussi méprisée de nos jours, qu'elle est ridicule & puérile. Le mérite de cet Ouvrage consiste dans l'arrangement d'un certain nombre de vers qui ont un sens suivi, & qui commencent chacun par une lettre d'un ou de plusieurs noms, d'une devise, d'une sentence, ou de tous autres mots arbitraires qu'on fixoit aux Auteurs, ou qu'ils choisissoient eux-mêmes.

Ces *acrostiches* avoient commencé chez les Grecs. On trouve dans le premier Livre de l'*Anthologie*, chap. 38, deux épigrammes, l'une en l'honneur d'Apollon, l'autre pour célèbrer Bacchus, composées chacune de vingt-cinq vers, dont le premier renferme la proposition ou le sommaire de l'épigramme. Les vingt-quatre vers suivans sont composés, chacun de quatre épithètes, dont la première lettre répond à l'ordre alphabétique qu'on devoit suivre dans les vers. Par exemple, le second vers commence par A, & les quatre épithètes pareillement. Le

ſecond par B, ainſi que les épithètes. Il en eſt de même juſqu'à la dernière lettre ; ce qui fait quatre-vingt-ſeize épithètes pour chaque Dieu.

Nos Poëtes Français, à la renaiſſance des Lettres ſous *François premier*, qui s'attachoient à imiter ſervilement les Grecs, trouvèrent ſans doute dans leur Anthologie, le modèle de leurs *acroſtiches*. Cette manie dura juſqu'au ſiècle de Louis XIV, où l'on couvrit de ridicule, & ces Ouvrages & leurs Auteurs. On ne peut voir de ſang froid, les efforts qu'on a faits pour augmenter les difficultés de ces jeux d'eſprit, & pour donner de nouvelles entraves à l'imagination ; comme ſi elle n'eût pas été aſſez enchaînée par la meſure & par la rime. Il exiſte de ces *acroſtiches* qui commencent ou qui finiſſent par les lettres fixées ; d'autres où elles ſe trouvent à la fin du premier hémiſtiche, ou au commencement du ſecond ; d'autres où les mots ſont pris au rebours, en commençant par la dernière lettre, & en finiſſant par la première ; d'autres où les mots ſont répétés deux, trois, quatre & juſqu'à cinq fois. Ces derniers s'appellent *pentacroſtiches*.

Je vais citer un *acroſtiche*, par lequel on pourra voir combien ces ſortes d'Ouvrages doivent mettre à la torture l'eſprit de ceux qui ont eu le courage de s'y livrer. L'Auteur de celui-ci a vaincu, non-ſeulement la difficulté des vers Français, du Sonnet, de l'*acroſtiche ;* mais il a renchéri, en ajoutant un écho à la fin de chaque vers. Il a été fait pour Louis XIV, après la bataille de Marſaille.

SONNET.

L Le bruit de ta grandeur, dont n'approche perſonne; *ſonne.*
O On ſait le triſte état où ſont tes ennemis; *mis.*
U Voudroient-ils s'élever bien qu'ils ſoient terraſſés? *aſſés.*
I Ils connoîtront toujours ta victoire immortelle. *telle.*
S Superbes Alliez, vous ſuivrez les exemples *amples.*

D D'Alger & des Génois implorant d'un pardon; *don.*
E En vain toute l'Europe oppoſe ſes efforts, *forts.*

B Bataillons ſont forcés, & Villes entrepriſes. *priſes.*
O O! que par tant d'exploits vous ſerez embellis! *lis!*
U Votre gloire, en tous lieux, du combat de Marſaille, *aille!*
R Rendant la Ligue entière après mille combats. *bas.*
B Belge, tu marcheras pareille à la Savoye; *voye.*
O On te voit tout tremblant, ſous un tel Souverain; *Rhin.*
N Nous te verrons auſſi ſous un Roi ſi célèbre. *Ebre.*

ACT

ACTE, ſubſt. maſc. (*Drame*,) *actus* de *ago*, agir. Les *actes* ſont des diviſions du Drame, qui ſont ſéparées l'une de l'autre par un intervalle de tems. On les appelle ainſi, parce qu'ils renferment une action eſſentielle; mais ſubordonnée à l'action principale qui fait le ſujet des Drames.

Quoique les Grecs diviſaſſent les leurs, en *protaſe*, *épiſtaſe*, *cataſtaſe* & *cataſtrophe*, & que ces différentes parties fuſſent très-diſtinctes, ils ne les ſéparoient pas par des interruptions réelles, comme on peut le voir dans les éditions anciennes. L'action étoit cenſée continue chez eux; mais comme elle paroiſſoit

quelquefois interrompue ſur le Théâtre, les chœurs qu'ils avoient introduits dans la Tragédie, rempliſſoient le vuide que laiſſoient l'abſence ou le ſilence des Acteurs. Ces chœurs, lorſqu'ils étoient unis au ſujet principal, devoient produire un grand effet. Ils étoient un moyen aſſuré de ſoutenir l'attention des Auditeurs, d'entretenir dans leurs cœurs les ſentimens d'émotion, de trouble, de pitié, de terreur, &c. que le Poëte cherchoit à leur inſpirer. Par-là, l'illuſion avoit moins le tems de ſe diſſiper. Ils donnoient de plus à leurs ſpectacles une dignité impoſante, un air de majeſté que nos entr'*actes* ne ſauroient nous offrir. Mais il n'en étoit pas de même, lorſque ces eſpèces d'intermèdes, n'offroient que des acceſſoires & des épiſodes qui tenoient peu à l'action, ou qui lui étoient étrangers ; comme on en voit dans *Euripide ;* alors l'intérêt de l'action devoit ſe refroidir d'autant plus, que ces épiſodes plaiſoient d'avantage.

Les Romains ſont les premiers qui ont diviſé leurs Drames en *actes*. Cette diviſion ne paroît pas fort ſenſible dans leurs premiers Poëtes Dramatiques ; mais cet uſage étoit établi du tems d'*Horace*, & c'étoit même une loi eſſentielle & invariable de diviſer les Pièces en cinq *actes*.

Neve minor, neve ſit quinto productior actu
fabula. (Art. Poët.)

» Que l'action Dramatique ſoit bornée à cinq *actes*,
» ni plus ni moins. «

Nous les avons imités en cette partie, ſans nous aſſervir à la loi biſarre qu'ils s'étoient impoſée ;

& les avantages que nous avons retirés des entr'*actes*, nous empêchent de regretter, à bien des égards, la perte que nous avons éprouvée par la suppression des chœurs. Si ceux-ci répandoient sur la scène plus de noblesse, les intervalles qui se trouvoient d'un *acte* à un autre, nous ont facilité les moyens de rendre l'intérêt plus vif, en n'offrant que ce qui doit le plus nous attacher à l'action.

Pendant ce tems, le Théâtre demeure vuide, l'action est interrompue aux yeux des spectateurs; mais elle se passe hors de leur vue; & ce tems qui paroît ne leur être accordé que comme un objet de délassement, sert à rendre l'action plus vraisemblable, à resserrer l'intérêt, à ménager les situations & les événemens, à ourdir l'intrigue, en supprimant les détails peu essentiels. On les fond, pour m'exprimer ainsi, dans les entr'*actes*, & la fable dépouillée de tout ce qui n'est que préparation, sécheresse, & de tout ce qui seroit capable de l'arrêter, ou de rallentir sa marche, ne paroît que sous l'appareil le plus capable de fixer l'attention & d'attacher le cœur.

A la faveur de cet heureux stratagême, le spectateur qui a vu préparer l'action qui doit se passer, même dans l'intervalle qu'on lui a laissé, & à qui on a fait entrevoir, avec adresse, une partie de ce qui doit arriver hors de sa vue, est agréablement surpris, lorsqu'on lui présente les effets, d'une cause qu'il avoit devinée à peine, mais dont il ne prévoyoit les suites que confusément. Ainsi son attention

& ſa curioſité ſont intéreſſées, d'autant plus vivement, qu'il s'attendoit moins à ce qu'on offre à ſes yeux. Il ne voit, que dans une perſpective très-éloignée, & avec rapidité, tout ce qu'une repréſentation continue lui auroit offert de froid & de déſagréable.

Le premier *acte* ſert à expoſer le ſujet de l'action, le lieu, & quelquefois, le tems auquel elle ſe paſſe. On y fait paroître les principaux Acteurs, ou du moins on les y annonce, & l'on y fait connoître leur caractère. Il doit être développé davantage dans le ſecond, où l'intrigue ſe noue par degrés. Le troiſième doit avoir un intérêt plus preſſant, & offrir des tableaux plus variés, & des effets plus ſenſibles des paſſions, ou des vices que le Poëte met en jeu. Le quatrième doit embrouiller de plus en plus l'action, par des incidens qui en préparent le dénouement, en paroiſſant l'éloigner; dans le cinquième, l'Auteur doit d'abord préparer les voies à la cataſtrophe, & dénouer ſon intrigue naturellement. *Voyez* DRAME.

Chaque *acte*, comme nous l'avons dit plus haut, a une action qui lui eſt propre; mais qui eſt ſubordonnée au ſujet principal. Il peut en avoir auſſi deux ou trois, ſuivant le beſoin du Poëte, pourvû qu'elles ſoient unies à l'action du Drame, & qu'elles ſe développent ſans confuſion. Mais, ſoit qu'il n'y en ait qu'une, ſoit qu'il y en ait pluſieurs dans chaque *acte*, elles doivent avoir toujours leur milieu, leur commencement, & leur fin. Ce n'eſt donc pas le nombre des vers, ni la durée du tems qui doit fixer la diviſion des *actes*, comme l'a prétendu l'Abbé d'Aubignac; mais la néceſſité où le Poëte ſe

trouve de remplir l'action qu'il veut renfermer dans chaque *acte*.

Il doit cependant éviter qu'un *acte* ne soit sensiblement plus long ou plus court que les autres. Il doit alors retrancher ce qu'il y a de moins essentiel dans l'intérêt, ou il doit ajouter ce qui peut contribuer à le rendre plus sensible; mais qu'il soit en garde contre les longueurs qui sont inséparables de la prolixité, ou contre la confusion qu'il peut répandre dans son Drame, en resserrant trop son intrigue.

On peut voir, par ce que nous venons de dire, que la division en cinq *actes*, que les Romains donnoient à leurs Drames, pouvoit être fondée; mais il n'en faut pas conclurre qu'on doive suivre servilement le précepte d'*Horace*, qui ne veut pas qu'on en augmente, ou qu'on en diminue le nombre. *Dacier* avance, avec cette confiance qui lui est ordinaire, que le *partage des Drames, en trois actes, n'est supportable que dans les farces.* Ce n'est pas le seul paradoxe qu'il ait consigné dans ses Ouvrages volumineux, ni la première preuve de mauvais goût qu'il ait donnée. Son respect aveugle pour les anciens, l'a fait déraisonner souvent. Il ne voyoit jamais ce qu'ils auroient pu faire; mais ce qu'ils avoient fait. Toute innovation, quelque utile qu'elle fût, devenoit l'objet d'une critique amère de sa part, par cela seul qu'elle n'étoit point calquée sur quelque modèle pris dans l'antiquité.

Cependant dans cette occasion, les principes de *Dacier* se trouvent en contradiction avec son attache-

ment ſervile pour les anciens. S'il avoit lû les régles du Théâtre que nous a données Ariſtote, ce génie preſque univerſel, que tous les ſiècles ont admiré, & qu'on conſulte encore, dans bien des occaſions, il auroit vu qu'on peut faire des Drames en trois *actes*. Mais indépendamment de l'autorité d'Ariſtote, le goût & la raiſon ſuffiſent pour décider la queſtion.

Elle ne ſouffre plus de difficulté à l'égard de la Comédie. Doit-il en être de même pour la Tragédie ? Un uſage preſque univerſel, plutôt que la raiſon, a aſſervi les Poëtes tragiques au précepte d'Horace. Nous n'en connoiſſons que très-peu qui ayent eu le courage de ſouſtraire le talent à cette loi injuſte.

Une des premières régles de l'art Dramatique eſt de donner à l'action l'étendue dont elle a beſoin, pour offrir le plus grand intérêt poſſible. Si le ſujet n'offre que la matière de deux & trois *actes*, ou ſi, pour ſe développer, il en exige ſix, pourquoi affoiblir l'intérêt dans le premier cas, en cherchant à l'étendre, ou embrouiller l'action en voulant trop la reſſerrer ? Ne vaut-il pas mieux n'être intéreſſé que pendant une heure, que de voir filer des ſcènes qui n'ajoutent rien à la chaleur de l'action, ou d'en être diſtrait par des épiſodes, & des incidens étrangers qui déparent plus le ſujet, qu'ils ne l'embelliſſent.

Rien de plus beau, rien de plus pathétique, que *la mort de Céſar*. L'Auteur plus occupé d'intéreſſer, que de s'aſſujettir à des régles biſarres & fauſſes, n'a donné que trois *actes* à ſa Tragédie. Perſonne ne

doute, qu'un génie auſſi fécond que celui de M. de Voltaire, n'eût pu conduire ſa Pièce juſqu'à cinq *actes*. Mais il a mieux aimé intéreſſer véritablement en ſe bornant à trois, que s'expoſer à refroidir l'intérêt qui eût été, peut-être, noyé dans un plus grand nombre. Héritier des graces de M. de Voltaire, M. Dorat, à l'exemple de ce grand homme, a diviſé ſa Tragédie de *Régulus* en trois *actes*: l'acceuil favorable que le public a fait à cette Pièce, eſt le gage certain de celui que recevront tous les Auteurs qui lui en offriront d'auſſi touchantes, & d'auſſi bien écrites, quoiqu'elles n'ayent pas plus d'étendue.

Les Romains ne connoiſſoient pas l'uſage de la ſymphonie, pour remplir le vuide des entre-*actes*. Un Acteur anonçoit la fin de chaque *acte*; ou bien on baiſſoit une toile qu'ils appelloient *ſeparium*.

ACTES, ſubſt. plur. (*Hiſtoire Académique*,) *acta*. On ſe ſert de ce mot, pour ſignifier des Mémoires Académiques. Celle de Léipſic ſe ſert de cette expreſſion. Tous les Ouvrages qui ſortent de ſon ſein, ſont appellés *actes*; *acta eruditorum*. On donne quelquefois ce nom à certains Journaux.

On appelle auſſi *actes*, les Thèſes, les exercices que les Candidats ſoutiennent dans les Univerſités, ou dans les Collèges.

ACTEUR, ſubſt. maſc. (*déclamation théâtrale*,) *Actor*. On appelle *Acteur* celui qui repréſente ſur un Théâtre un perſonnage de quelque Drame. Il ne faut pas confondre l'*Acteur* avec le *Comédien*; ce dernier mot a du rapport à la profeſſion qu'un

homme exerce, & l'autre est relatif au rôle qu'il joue.

Le Drame n'étoit dans son origine, chez les Athéniens, qu'une imitation solemnelle des Fêtes qu'Iscarius, qui regnoit dans l'Attique, avoit établi en l'honneur de Bacchus. Les premiers *Acteurs* n'étoient que des Danseurs & des Musiciens qui se couvroient le visage de lie, & qui alloient dans les rues d'Athènes, & dans les bourgs amuser le peuple, par leurs folies. Ils se faisoient traîner dans des tombereaux qui leur servoient de Théâtre, comme, à peu près, les traiteaux que nos empyriques dressent dans les places publiques.

Diogène de Laërce dit, que *Thespis*, le contemporain & le rival d'*Epigène*, pour donner à ses Danseurs & Musiciens le tems de se reposer, fut le premier qui introduisit sur la scène, si je puis m'exprimer ainsi, un *Acteur* qui déclamoit une Pièce de vers à la gloire du Dieu de la vigne, des autres divinités, ou de quelques héros ; ou bien quelque Ouvrage comique, quelque Satyre, ou des Poëmes amusans. Ces sortes d'Ouvrages s'appelloient *Episode*, qui signifie dans son mot propre, *intermède étranger au chant du cœur*. *Voyez* ÉPISODE.

Æschile qui vécut cent cinquante ans après *Thespis*, trouva trop d'uniformité dans le Drame, en n'introduisant dans l'intermède qu'un seul personnage. Il en mit deux dans chaque Épisode ; il leur donna des habits & des masques convenables au sujet qu'ils devoient déclamer. Il leur fit prendre des *cothurnes*, c'est-à-dire, des chaussures plus hautes

que celles dont ils se servoient ordinairement, afin qu'ils paruſſent d'une taille qui répondît à l'idée qu'on s'étoit faite des héros qu'ils devoient repréſenter. Il fut le premier qui fit conſtruire des Théâtres. C'eſt ainſi que nous l'apprennent Horace, Ariſtote, Diogène de Laërce, & après eux, Voſcius, Dacier & Boileau. Voici comment s'exprime ce dernier :

» *Theſpis* fut le premier qui, barbouillé de lie,
» Promena, par les bourgs, cette heureuſe folie,
» Et d'Acteurs mal ornés chargeant un tombereau,
» Amuſa les paſſans d'un ſpectacle nouveau.
» *Æſchile*, dans les chœurs, jetta les perſonnages;
» D'un maſque plus honnête habilla les viſages,
» Sur les ais d'un Théâtre, en public exaucé,
» Fit paroître l'Acteur d'un brodequin chauſſé.
» *Sophocle*, enfin, donnant l'eſſor à ſon génie,
» Accrut encor la pompe, augmenta l'harmonie,
» Intéreſſa le chœur dans toute l'action, &c. »

Ce dernier, en effet, mit trois *Acteurs* ſur la ſcène, & les Grecs ſe bornèrent à ce nombre. Il fut défendu de l'augmenter. Ce fut un régle de Théâtre qu'Horace a conſignée dans ſon Art Poëtique :

Nec quarta loqui perſonna laboret.

» Il ne faut ſur la ſcène que trois Interlocuteurs au plus. «

Cette loi n'avoit lieu que dans la Tragédie ; car dans la Comédie il pouvoit y avoir plus de trois Interlocuteurs. *Voyez* INTERLOCUTEURS.

Non-feulement les Grecs avoient fixé le nombre des perfonnages qui devoient parler dans chaque fcène, mais même dans chaque Drame. Selon Vofcius, il n'étoit pas permis d'y faire entrer plus de quatorze *Acteurs*. On étoit obligé de les nommer avant le commencement de la repréfentation, & d'inftruire le public du rôle que chaque *Acteur* alloit jouer. Ces différens ufages ne pouvoient qu'être funeftes aux progrès de l'art Dramatique. Le dernier ôtoit le plaifir de la furprife, en annonçant ce qui devoit fe paffer.

A l'égard du nombre des *Acteurs*, nous en avons fait paroître fur le Théâtre, foit dans le Drame, foit dans les fcènes, autant que l'action en a paru exiger; & en augmentant le nombre des Interlocuteurs, nous avons trouvé le fecret de donner plus de reffort aux paffions par les oppofitions; celui de contrafter d'avantage les fituations, de répandre fur la fcène une diverfité plus intéreffante, & de donner plus de vivacité au dialogue. De quelles belles fcènes en effet ne feroit point privé le Théâtre Français, fi nous nous étions affujettis à cette régle? Aurions-nous ces chef-d'œuvres que nous admirons dans *Héraclius*, *Iphigénie*, *Sémiramis?* &c.

Une critique fauffe & obfcure a voulu condamner en vain, comme une liberté dangereufe, le talent avec lequel Corneille & Racine ont fu faire parler quatre, & quelquefois cinq perfonnages dans une même fcène, fans altérer l'intérêt, ou fans répandre aucune confufion fur le Théâtre; on a méprifé leurs réflexions, & on a admiré ces grands hommes.

Tout Poëte Dramatique a le droit, comme eux, de multiplier les *Acteurs* sur la scène ; il ne faut que les y placer avec discernement. Plus il en mettra, plus il sera applaudi, si l'effet qui en résultera, doit être plus frappant.

Nous ne pouvons nous faire qu'une idée très-imparfaite de la manière dont les anciens représentoient leurs Drames. Ils avoient établi plusieurs usages que le défaut d'habitude nous fait paroître très-ridicules, & dont ils tiroient les plus grands avantages. D'abord, ils avoient tous des masques. *Æschile* les introduisit à Athènes. *Roscius Gallus* fut, selon Diomède, le premier qui s'en servit à Rome, pour cacher ses yeux qui étoient bigles. Le fameux *Poisson* en usa à peu-près de même, lorsqu'il établit l'usage de ne jouer le rôle de *Crispin* qu'en bottes sur le Théâtre Français. Comme il représentoit toujours ce personnage, il crut pouvoir faire oublier aux spectateurs, par ce moyen, la difformité de ses jambes, & qu'il manquoit de molets. Son affectation produisit un effet différend de celui qu'il s'en promettoit. Elle rendit plus sensible le vice corporel qu'il s'efforçoit de cacher. En évitant un petit ridicule, il s'en donna un plus grand, & qu'on n'oubliera jamais.

L'usage des masques ne s'est pas entièrement perdu parmi nous. On s'en sert sur le Théâtre Italien. Presque tous les Danseurs en portent à l'Opéra. Il n'y a pas plus d'un siècle qu'on s'en servoit à la Comédie Française, même dans la représentation des Tragédies. On ne les a quittés que parce qu'ils

étoient auſſi nuiſibles à notre déclamation, qu'ils pouvoient être utiles à celle des anciens, à cauſe de l'étendue de leur Théâtre, & des lieux où le peuple s'aſſembloit pour le ſpectacle.

Ces maſques étoient peints avec beaucoup de talent. Chaque *Acteur* en avoit des différens, & qui repréſentoient les caractères des perſonnages qu'il devoit jouer. Ainſi, comme dit Quintilien, on tiroit du pathétique du maſque même, ſans qu'il en coutât le moindre effort à l'*Acteur*. Niobé avoit un air de triſteſſe ou de déſeſpoir; Médée un caractère d'atrocité qui frappoit du premier abord; la force & la fierté étoient dépeintes ſur le viſage d'Hercule; le valet, le marchand d'eſclaves, le paraſite, le ſoldat, la vieille, la courtiſane, avoient un air ſi naturel, qu'il étoit impoſſible de s'y méprendre. On diſtinguoit facilement le vieillard indulgent, le jeune homme ſage, de ceux qui ne l'étoient pas.

Ces maſques, même vus de profil, avoient différens caractères à proportion que l'*Acteur* les préſentoit ſous des points de vue divers. Par exemple, ſi un père ſatiſfait de ſon fils, entroit ſur la ſcène, il ne préſentoit qu'un côté de maſque qui offroit un air riant & gracieux; mais à proportion qu'on lui apprenoit ſur ſon compte des nouvelles fâcheuſes, & qu'il étoit forcé de paroître différemment affecté, l'*Acteur* ſe tournoit peu à peu, & préſentoit par degrés l'autre côté du maſque, où les traits paroiſſoient ſérieux & ſévères, & où les ſourcils étoient froncés.

Ces maſques, par leur conformation, ſervoient

beaucoup à varier la voix des *Acteurs*, & à la fortifier. Sans leurs secours, il leur eût été impossible de se faire entendre. Nous parlerons plus au long de leur conformation, de leurs avantages, & de leurs inconvéniens, dans le mot MASQUÉ.

Les habits des anciens *Acteurs* varioient suivant que le rôle qu'ils devoient jouer, ou que le costume l'exigeoient. Chez les Romains, les Comédies ne se distinguoient ordinairement que par les habits. Les unes s'appelloient *prætextatæ*, à cause d'une robe nommée *pretexta*, que les *Acteurs* portoient. Elle étoit faite de larges bandes de pourpre, & servoit aux Magistrats en exercice & en dignité. Il faut joindre à celles-ci les Comédies qu'on appelloit *trabeatæ* de *trabea*, c'étoit l'habit dont étoient revêtus, en tems de paix, les Consuls & Généraux qui avoient reçu, après la guerre, les honneurs du triomphe. *C. Gelisus*, bibliothécaire d'Auguste, fut, selon Suëtone, l'inventeur de ce dernier genre de Comédie. Dans la seconde espèce, on représentoit des Sénateurs, non dans les grands emplois; mais comme hommes particuliers, dont les habits étoient appellés *toga*, d'où vint la dénomination de *togata*, qu'on donna à cette Comédie. Les vêtemens ordinaires du peuple s'appelloient *tunique*; la scène représentoit des maisons mal bâties. Ces Comédies furent appellées *Tabernariæ*; dans les *Attellanes*, les *Acteurs* se servoient aussi de la *tunique*. Il y avoit d'autres Comédies qui étoient nommées *Palliatæ*, à cause d'un manteau Grec que l'*Acteur* portoit, lorsqu'on représentoit sur la scène Latine un personnage de Grece.

Le

Le lieu où l'on représentoit, étoit très-vaste, comme nous l'avons dit plus haut, & le Théâtre étoit éloigné, souvent, de plus de douze toises, de certains spectateurs. Les hommes auroient paru trop petits dans l'éloignement, si les Romains n'avoient cherché, à l'imitation des Grecs, à donner à leurs *Acteurs* une taille extraordinaire: il falloit d'ailleurs flatter le préjugé où le peuple étoit, que les grands hommes des tems héroïques avoient un corps & une force proportionnés à leur valeur. Hercule, dit-on, avoit huit pieds; en conséquence les *Acteurs* étoient montés sur des *cothurnes*, dont la semelle étoit de bois, & aussi épaisse qu'on le jugeoit à propos. On leur matelassoit le corps, afin que la grosseur répondît à la hauteur de la taille. La tête étoit dans la même proportion; souvent, à la représentation de quelque Dieu, ou d'Hercule, ils avoient des bras & des jambes postiches. Aussi Juvenal nous peint-il les enfans effrayés à la vue de ces personnages extraordinaires, & se cachant dans le sein de leurs mères, qui cherchoient en vain à les rassurer contre la crainte qu'ils éprouvoient. La chaussure étoit différente dans la Comédie. Les *Acteurs* portoient une espèce de soulier ordinaire qu'on appelloit *soccus*.

Leur déclamation dans le tragique étoit, comme parmi nous, plus modulée & plus grave que dans le comique. On la notoit par le moyen de quelques accens & de certains signes destinés à cet usage. L'art de marquer la déclamation faisoit une profession distinguée à Rome. Cet espèce de compositeur étoit différent de l'Auteur, comme on peut le voir

par le soin qu'on avoit de mettre le nom de l'un & de l'autre dans les titres, à la tête des Comédies de Térence. On y plaçoit aussi celui du principal *Acteur*. On nomme actuellement tous les *Acteurs* dans la plûpart des Pièces, à la suite du personnage qu'ils doivent représenter.

On accompagnoit la déclamation avec certains instrumens, pour donner le ton aux *Acteurs*, & pour soutenir les chœurs. Ces instrumens étoient d'abord fort simples, & avoient peu de portée. Mais les changemens qui arrivèrent dans la déclamation, la perfection où on les porta, exigèrent plus de recherche dans la composition des instrumens. On inventa de nouvelles mesures, des mouvemens plus rapides; & on se servit de flûtes d'un volume de son égal à celui des trompettes guerrières qui étoient en usage dans le tems d'Horace. Voici ses paroles:

» *Tibia, non ut nunc, orichalco vincta tubæque*
» *Æmula, sed tenuis simplexque foramine pauco,*
» *Aspirare & adesse choris erat utilis, atque*
» *Nondum spissa nimis complere sedilia flatu*, &c.
» *Postquam* . . . .
» *Accessit numeris modisque licentia major.* «

(Hor. art. Poët.)

» La flûte n'étoit pas autrefois, comme elle l'est » de nos jours, allongée avec du laiton, pour imiter le bruit de la trompette guerrière. Douce, » simple, elle n'avoit que peu de trous; autant qu'il » en falloit pour accompagner, &c. Dans la suite....

» il fallut marquer davantage le nombre & le » chant. «

Il ajoute, deux vers plus bas,

» *Sic priscæ motumque luxuriam addidit arti*
» *Tibicen* . . . .
» *Sic etiam fidibus voces crevere severis ;*
» *Et tulit eloquium insolitum facundia præceps ,*
» *Utiliumque sagax rerum , & divina futuri*
» *Sortilegis non discripuit sententia Delphis.* «

» Voilà ce qui fit ajouter à la déclamation un » certain éclat, & une espèce de luxe à l'art an- » cien. . . . . On ajouta à la flûte des tons moins » graves. Enfin l'élocution prit un essor extraordi- » naire, & un enthousiasme semblable à celui des » oracles des Delphes qui annonçoient l'avenir. «

Cet accompagnement étoit une espèce de basse fondamentale, exécutée par des flûtes, & quelquefois, par d'autres instrumens à vent, & même à corde, tels que la lyre, la harpe, &c. Les instrumens de la Tragédie étoient différens de ceux de la Comédie. Cette dernière avoit ses flûtes pour les tons sérieux ; pour ceux qui étoient gais, &c. Nous entrerons dans de plus grands détails sur cet objet dans l'article DÉCLAMATION.

Ces instrumens suppléoient en quelque sorte aux vases d'airain, qu'on avoit placés à Athènes sous les degrés des amphithéâtres, pour soutenir les sons des *Acteurs*, & les rendre plus sensibles. Il ne falloit pas moins que cet artifice aux *Acteurs* Grecs, pour

qu'ils puſſent ſe faire entendre du peuple innombrable qui ſe raſſembloit aux ſpectacles.

L'art du geſte n'étoit pas cultivé à Rome avec moins de ſoin, que celui de la déclamation ; la Muſique qui s'étoit pliée à donner de la juſteſſe à celle-ci, s'occupa auſſi de rendre l'autre plus exact. Le geſte faiſoit partie de la danſe, à laquelle préſidoit la Muſique que les Romains appelloient *Hypocritique ;* c'eſt-à-dire, la Muſique qu'on appliquoit aux mouvemens du corps. Il ne faut pas entendre, par ces mouvemens, ceux que font la plûpart des Danſeurs de nos jours, dont l'étude ſe borne à des attitudes ſans expreſſion. L'objet de ces geſtes étoit de rendre les ſentimens & les paſſions auſſi ſenſibles, que par le ſecours de l'organe de la voix. On pouvoit les définir : l'*art de parler aux yeux par des mouvemens ;* comme l'écriture, par des caractères.

Un fait que rapporte Macrobe, fera connoître juſqu'à quel point de perfection, certains *Acteurs* poſſédoient ce talent : d'ailleurs je n'en garantis pas la vérité. *Roſcius*, cet *Acteur* célèbre, que Cicéron a rendu encore plus fameux par le plaidoyer qu'il a fait pour lui, excelloit principalement dans l'art du geſte ; du moins c'eſt le talent que l'Orateur Romain s'attache à louer particulièrement dans cet *Acteur*. Il diſputoit quelquefois avec Cicéron à qui rendroit, d'une manière plus intelligible & plus expreſſive, une penſée quelconque ; l'un, en faiſant uſage de ſon éloquence ; l'autre, du geſte. Celui-ci rendoit, par un jeu muet, non-ſeulement le ſens de la phraſe,

mais il lui donnoit le caractère & la force avec laquelle Cicéron s'étoit exprimé. Ce dernier dérangeoit l'ordre des mots, & donnoit d'autres tours à la phrase. *Roscius*, de son côté, l'imitoit par de nouveaux gestes, sans que ce changement altérât, en aucune façon, l'expression de son jeu.

Le geste étoit différent, pour les *Acteurs*, suivant les Drames qu'ils avoient à jouer. *Voyez le mot* GESTE.

Les Romains avoient des *Acteurs* simplement pour la déclamation, & d'autres pour le geste. Souvent, lorsqu'un *Acteur* déclamoit, un autre gesticuloit. Cet usage semble bisarre; mais il cessera de le paroître, lorsqu'on saura, que comme la déclamation & la pantomime étant soumises à une mesure exacte, l'*Acteur* qui parloit, & celui qui faisoit les gestes, s'accordoient facilement. Pour leur rendre la mesure plus sensible, un homme étoit chargé de la battre avec une chaussure de fer. On ne siffloit pas moins le pantomime, lorsqu'il faisoit un geste faux & hors de mesure, que le déclamateur, lorsque ses tons étoient faux, & plus ou moins rapides. Aussi, on disoit en forme de proverbe chez les Romains: *faire un solécisme avec la main*.

Notre dessein n'est pas de nous étendre ici sur l'usage où l'on étoit de faire jouer, en même-tems, la même chose à deux *Acteurs*, & de diviser ainsi la déclamation. Nous examinerons ailleurs quels étoient les avantages & les inconvéniens de cette pratique; si l'habileté de deux *Acteurs* pouvoit donner autant d'intérêt au Drame, que si la voix eût été unie au

geste. Nous aurons occasion d'en parler plus au long dans les mots GESTE, DÉCLAMATION. Mais avant de quitter cet objet, nous ferons connoître l'origine de cette pratique, & ce qui y donna lieu.

Cent vingt ans, ou environ, après qu'on eut établi des Théâtres à Rome, le Poëte *Andronicus*, célèbre alors par ses Ouvrages, récita une de ses Pièces en public. Le peuple qui s'étoit arrogé le droit, comme c'est l'usage en Italie & dans nos Provinces, de faire répeter les endroits qui lui avoient plû, cria *bis* si souvent, qu'*Andr nicus* s'enroua au point qu'il lui fut presque impossible de parler. Hors d'état de satisfaire les spectateurs, il les supplia de permettre qu'un esclave, à qui il avoit fait apprendre la Musique Métrique, & qu'il avoit formé lui-même à la déclamation, se plaçât devant le joueur d'instrumens pour réciter les vers. *Andronicus* fit en même-tems les gestes analogues, & on remarqua, ou on crut remarquer, que son action étoit plus vive, lorsqu'il n'étoit occupé que de la pantomime, que lorsqu'il unissoit les paroles aux mouvemens. C'est de-là, dit Tite-Live, que vint l'usage de partager la déclamation. Cet usage prévalut à un tel point, que les *Acteurs* ne parlèrent plus que dans les dialogues.

J'ai vu arriver une chose à peu-près semblable en Province. On devoit jouer *Nanette à la Cour*. Cette Pièce étoit, dans sa nouveauté, extrêmement courue. L'*Acteur* qui jouoit le rôle de *Colas*, fut pris d'une forte maladie. Il n'y avoit personne dans la troupe qui fût en état de le remplacer. Cependant le public

demandoit cet Opéra-Comique avec empressement. Pour le satisfaire, un des Danseurs imagina de réciter le rôle ; mais comme il étoit hors d'état de chanter, un Musicien, qui étoit caché dans l'endroit où se place le souffleur, exécutoit la partie chantante. Le Danseur, pendant ce tems-là, ouvroit la bouche, comme s'il eût chanté, & faisoit des gestes qui répondoient à la situation du personnage qu'il représentoit. Presque personne ne s'apperçut de cette espèce de supercherie, & la Pièce fut redemandée.

D'abord les *Acteurs* pantomimes ne jouèrent à Rome, qu'autant qu'ils furent unis à ceux qui récitoient : ils représentèrent ensuite séparément. Zozime & Suidas nous apprennent qu'ils commencèrent à se rendre célèbres sous le regne d'Auguste. *Pylade* & *Bathille* furent les premiers qui se distinguèrent en ce genre. Le premier, au rapport d'Athenée, réussissoit mieux dans le tragique, & *Bathille* dans le comique.

Le masque des pantomimes étoit plus agréable que celui des *Acteurs* récitans. *Voyez le mot* MASQUE.

On les mutiloit, pour qu'ils eussent plus de flexibilité dans les fibres. Il est étonnant combien ils donnèrent de perfection à un art qui est pour nous, si souvent, arbitraire. Ils occasionnoient les impressions les plus vives. *Garrik*, ce fameux *Acteur* Anglais, à qui on a érigé une statue dans sa patrie, posséde l'art de la pantomime au suprême degré. Des personnes qui l'ont vu à Paris & à Londres, prétendent qu'il a le talent unique de décomposer ses traits,

de façon qu'il paroît rire d'un côté, & pleurer de l'autre, lorsqu'on le regarde de profil.

Un seul pantomime à Rome représentoit souvent, dans une même scène, plusieurs personnages. Les Romains qui aimoient passionnément tous les spectacles, donnoient la préférence à ce dernier. Ils portèrent leur goût pour la pantomime jusqu'à un tel point, qu'on en établit des écoles, sous le nom d'*Ecoles de Philosophie*. *Mécène* les aimoit beaucoup; on sent qu'il ne falloit que le suffrage & les applaudissemens d'un favori de cette espèce, pour les accréditer au point où ils l'ont été.

Leur art séduisant fut quelquefois funeste à la vertu des Dames Romaines, & accéléra, ou nécessita même, les progrès de la corruption. Aussi, sous le regne de Tibère, le Sénat fut obligé de défendre aux Sénateurs de fréquenter leurs écoles, & aux Chevaliers Romains, de les accompagner. On dit que cet art si informe en France & en Italie, d'où il nous est venu, est, chez les Chinois, dans sa perfection. *Voyez* PANTOMIME.

Les soins qu'on prenoit pour former les *Acteurs*, répondoit parfaitement à la fureur que les Romains avoient pour les spectacles. On les choisissoit ordinairement, parmi les enfans esclaves, & ils étoient soumis, dès l'âge le plus tendre, à un apprentissage aussi long & aussi rigoureux, que leurs patrons le jugeoient à propos. Il en est à peu-près de même, pour les enfans qu'on forme au magasin de l'*Opéra* à Paris. Cicéron dit, que ceux qui étoient destinés au tragique s'exerçoient plus long-tems que les autres,

avant de paroître ſur le Théâtre. On exigeoit qu'ils fuſſent aſſis en déclamant, afin qu'ils trouvaſſent plus de facilité à déclamer, lorſqu'ils ſeroient debout; parce que c'eſt, de toutes les ſituations, celle où la poitrine eſt le plus à ſon aiſe. C'eſt ainſi qu'on exerçoit les gladiateurs & les ſoldats avec des armes plus peſantes, que celles dont ils devoient faire uſage dans les combats.

Les *Acteurs* portoient l'attention qu'ils avoient pour la voix, juſqu'à la minutie. Ceux d'entr'eux qui avoient acquis de la célébrité par leur déclamation, ſe mettoient ſur le ton de ne pas prononcer un ſeul mot le matin, ſans avoir développé méthodiquement la voix. Ils la faiſoient ſortir peu à peu, & ils ne lui donnoient l'eſſor que par degrés, afin de ne pas offenſer les organes en la déployant trop vîte. Ils étoient couchés pendant cet exercice. Lorſqu'ils avoient joué ſur le Théâtre, ils ſe mettoient dans cette même poſture, & replioient, pour m'exprimer ainſi, leurs organes, en reſpirant ſur le ton le plus haut de leur déclamation, & en deſcendant ainſi, ſucceſſivement, juſqu'à ce qu'ils fuſſent parvenus au ton le plus bas. On peut voir, à cet égard, les détails dans leſquels Cicéron entre, dans ſon premier Livre de l'Orateur.

Florus nous apprend, que les *Acteurs* ne paſſoient pas un ſeul jour ſans déclamer, pour que leur voix ne ſe rouillât pas. Ils ne négligeoient rien de tout ce qu'ils croyoient propre à la fortifier & à l'embellir. Pline, & à ſon exemple, l'ingénieux Auteur *d'Abdeker*, indiquent pluſieurs recettes pour cet

objet. Néron ne manquoit pas de faire uſage de tout ce que l'art pouvoit imaginer pour la fortifier, & pour la rendre plus ſonore, plus éclatante, & plus flexible. Il déclamoit, & il chantoit même en particulier, avec une lame de plomb ſur la poitrine, afin que ſa voix en fût plus libre, lorſqu'il paroîtroit ſur le Théâtre. D'ailleurs, il la ménageoit avec tant de ſoin, qu'à ſon retour de Grèce, lorſqu'il fit la revue de ſes ſoldats, il ne voulut pas les appeller par leur nom. Il en chargea un homme de ſa ſuite qui parloit pour lui dans certaines occaſions, tant il craignoit de s'enrouer. *De tout tems*, dit l'Abbé du Bos, *un peu de viſion fut l'appanage des gens de Théâtre*; mais les *viſions* même de Néron & des *Acteurs*, font voir quel cas on faiſoit de tout ce qui pouvoit contribuer à perfectionner la déclamation.

Le nombre des *Acteurs* étoit prodigieux à Rome. On ne ſauroit lui comparer, ni celui des *Acteurs* de l'Académie Royale de Muſique, à Paris, ni de ceux qui ſont employés à l'exécution des Opéra Italiens. Ancius Marſellin raconte, avec indignation, que lorſque Rome fut menacée de la famine, on délibéra de faire ſortir de la ville tous les étrangers, & toutes les perſonnes qui profeſſoient les arts libéraux. » Mais, ajoute-t-il, dans le tems qu'on chaſ- » ſoit les Sçavans, comme inutiles, & qu'on leur » preſcrivoit même un tems trop court, pour ſe » retirer, on garda les gens de Théâtre, & tous » ceux qui voulurent ſe mettre à l'abri de l'Edit, » en prenant le titre d'*Acteurs*. On laiſſa trois mille » Danſeuſes dans la ville; autant de Maîtres de

» danse, & tous ceux qui étoient employés dans » les chœurs, & qui étoient en plus grand nombre. « Qu'on juge par-là de la totalité des *Acteurs* sous Dioclétien & sous Constantin.

Le salaire qu'on leur accordoit étoit proportionné à la considération qu'on avoit pour leurs talens, & étoit très-considérable. Macrobe assure qu'*Æsope*, ce fameux *Acteur* tragique, qui étoit contemporain de Cicéron, laissa à son fils, si célèbre par ses dissipations, une succession d'environ cinq millions, de notre monnoye, qu'il avoit gagnés en jouant la Tragédie. On donnoit à *Roscius* près de neuf cent livres par jour. Dès qu'il se vit en état de se passer de salaire, cet *Acteur* mit de la générosité & de la noblesse dans ses procédés, en jouant sans autre intérêt, que celui du plaisir public. C'est Cicéron qui rapporte ce fait dans son Oraison pour cet *Acteur*. Il prétend, que dans les dix ans que *Roscius* joua gratuitement, il laissa à la République cent cinquante mille livres qu'il auroit gagnés, en ne se faisant payer, que comme *Dyonisia*, célèbre Pantomime & Danseuse de Rome.

Outre les *Acteurs* dont nous venons de parler, nous voyons dans Horace qu'il y en avoit d'autres qui étoient connus sous la dénomination d'*Acteurs secondaires*, & de *troisièmes Acteurs*. On ne sait pas trop qu'elles étoient leurs fonctions. Cependant on s'accorde assez généralement à dire, que ces *Acteurs* étoient employés dans certaines Comédies bouffonnes, telles que celles qu'on appelloit *Tabernariæ*. Ils n'avoient d'autre rôle à jouer que celui de

répéter grossièrement, de parodier, d'une manière ridicule & burlesque tout ce que disoit le premier *Acteur*. Quelques personnes prétendent, qu'ils ne l'imitoient, que pour lui donner plus de lustre ; d'autres disent que ces *Acteurs secondaires* n'étoient que les pantomimes qui étoient unis à ceux qui déclamoient ; d'autres, enfin, qu'il faut entendre par-là, ceux qui doubloient le premier rôle ; mais la première version paroît la plus vraisemblable.

La profession des *Acteurs* étoit estimée chez les Grecs. Les Poëtes récitoient à Athènes les principaux rôles de leurs Pièces. *Sophocle* fut le premier qui s'en dispensa, non qu'il rougît de s'offrir en spectacle au peuple ; mais par défaut de voix & de talent. *Eschine* & *Aristodème*, ces deux grands Orateurs Athéniens, dont le dernier fut envoyé en ambassade à Philippe, n'avoient pas rougi de monter sur le Théâtre. *Eschyle* y avoit paru avant eux ; c'est, peut-être, ce qui le mit le plus à portée d'étudier tout ce qui pouvoit ennoblir la scène, dont on peut le regarder comme le créateur.

A Rome, les *Acteurs* étoient privés du droit de Cité ; du moins, on n'en connoît point qui ne fussent compris dans cette proscription générale. Les loix défendoient à tout citoyen de monter sur le Théâtre. C'étoit, non-seulement un sujet d'exclusion des charges de la République ; mais même une action repréhensible, & pour laquelle le censeur auroit dégradé de noblesse un Sénateur & un Chevalier, & chassé un simple citoyen de sa tribu. Les loix avoient plus en vue l'Etat en lui-même, que la

perſonne qui l'exerçoit. Pluſieurs *Acteurs* jouiſſoient de la plus grande conſidération. Le zèle de Cicéron pour *Roſcius*, & les éloges qu'il en fait, en ſont une preuve ſenſible. L'Orateur Romain louoit en lui les vertus du citoyen, encore plus que ſon talent pour la Comédie. Cependant ni l'eſtime, dont *Roſcius* jouiſſoit, ni la faveur qu'on avoit accordée à d'autres *Acteurs*, ne purent jamais faire abroger les loix qui les flétriſſoient. Nous les avons adoptées, moins par des motifs de politique, que par des principes de religion qui les excommunient. En *Angleterre*, les *Acteurs* jouiſſent du droit de Cité, & peuvent, comme les autres Membres de l'Etat, parvenir aux emplois publics. Dans preſque tous les autres endroits de l'Europe, ils ſont traités comme en France ; & dans tous les Etats Catholiques, ils ſont ſous les liens de l'excommunication, & ne peuveut contracter aucun engagement canonique ni civil, excepté à Rome, & dans quelques parties de l'Italie.

Chez les anciens, & à Rome même, juſqu'à la fin de l'année 1769, il n'y avoit que des hommes qui puſſent paroître ſur le Théâtre, pour déclamer & pour chanter. *Voyez le mot* ACTRICE.

Après avoir fait connoître tout ce qu'il eſt néceſſaire de ſavoir à l'égard des *Acteurs* anciens & modernes, nous allons nous occuper de l'art de ces derniers, des diſpoſitions & des talens qui leur ſont néceſſaires pour réuſſir dans la déclamation théâtrale du Drame non lyrique. Nous nous occuperons des talens de l'*Acteur* de l'Opéra, rélativement à la voix, dans le mot CHANT. Le reſte lui eſt commun

avec les autres *Acteurs*, à quelques différences près.

I. Il faut que tout homme qui se destine pour le Théâtre, n'ait aucune difformité sensible, & qui prévienne contre lui; que sa taille ne soit pas ridicule. L'*Acteur* qui l'a grande & bien proportionnée, a toujours beaucoup d'avantage; qu'il ait une figure qui ne contraste pas avec le rôle qu'il doit représenter. Personne ne se fera illusion en voyant jouer *Phædre*, par une Actrice sur le retour de l'âge, & à qui on donnera pour confidente, une jeune personne qu'elle appellera sa nourrice; ou le rôle de Tyran à un *Acteur* naturellement sensible, & dont les traits honnêtes & décents se trouveront toujours en opposition avec le caractère du personnage qu'il doit représenter.

II. L'*Acteur* doit avoir la prononciation libre, & il ne sauroit prendre trop de soin pour la rendre nette, distincte, & aisée. Le grasseyement, lorsqu'il est trop rude, & encore plus l'épaississement de la langue, rendent la déclamation insupportable, dans le tragique sur-tout. J'ai entendu en Province une personne qui avoit ce double vice de l'organe, qui prononçoit tous les *j* ou les *g*, comme s'ils eussent été des *z*, & les *r* comme des *gr.*; ainsi pour déclamer ce vers:

» Je me jette à vos pieds; j'embrasse vos genoux. «

elle prononçoit ainsi:

» *Ze me zette à vos pieds, z'embgrasse vos zenoux.* «

Avec tout le talent possible, lorsqu'on ne peut parvenir à se corriger d'un pareil défaut, il faut savoir se rendre justice, en renonçant à la déclamation.

III. Il ne suffit pas à un *Acteur* de prononcer distinctement; il faut qu'il sache prononcer comme il faut. Il doit faire une étude approfondie de sa langue, & en avoir la prosodie toujours présente; il faut qu'il s'attache à prendre un bon accent, & qu'il évite de l'altérer, par une fréquentation trop suivie des personnes qui en ont contracté un vicieux. Un homme d'esprit a dit: Que si le bon accent & la bonne prononciation venoient jamais à se perdre, elle se retrouveroit au *Barreau* & au *Théâtre Français*; ce dernier sur-tout sera toujours une école de bonne prononciation & de bon accent, comme elle l'est de génie, d'esprit, d'élocution, de pureté de style, d'élégance, &c. *Voyez* ACCENT, PRONONCIATION.

IV. Un *Acteur* doit éviter un défaut qui n'est que trop ordinaire sur les Théâtres, ceux de Province sur-tout, celui de jetter la voix sans discernement, dans certaines exclamations, ou de se laisser emporter dans des momens de chaleur & de passion; de réciter les vers avec trop d'emphase, & sur des tons trop empoulés: c'est chanter au lieu de déclamer; ou si l'on veut que la déclamation soit un véritable chant, c'est chanter faux. Il doit prendre garde aussi de faire trop sentir l'émistiche ou la mesure du vers, sur-tout si le sens qu'il renferme n'est point coupé. Ce défaut est condamnable, principalement dans la Comédie, dont le ton approche davantage

de celui de la conversation. Nous nous étendrons sur cet objet dans l'article DÉCLAMATION.

V. La partie de la pantomime est trop essentielle, pour que l'*Acteur* ne doive pas s'y attacher avec autant de soin, qu'à l'art de réciter. Il est une éloquence du corps, comme des paroles. Celle-ci doit souvent ses succès à la première, sur-tout au Théâtre. Les gestes, les regards, l'attitude, aident extrêmement à la voix. La vérité que l'*Acteur* sait leur donner, produit quelquefois les effets les plus surprenans. Que peut-on voir de plus pathétique, que cette belle scène muette que joue dans *Sémiramis* l'illustre *le Kain*, lorsqu'il sort du tombeau de *Ninus?* Combien de sentimens ne fait point naître la variété de ses situations! Quelle noblesse dans le jeu de M. *Brizart!* Il ne présente jamais une ligne de surface de plus qu'il ne faut. Quelle chaleur, quelle précision dans les mouvemens de M. *Molé!* Quelle exactitude dans ceux de Madame *Vestris!* avec quel naturel & quelle grace ses bras se déployent! Et l'inimitable *Préville!* il est toujours nouveau, & toujours plus comique dans tous ses mouvemens.

VI. La prononciation & la pantomime sont deux parties indispensables pour l'*Acteur;* mais il est des qualités encore plus essentielles pour lui. Il doit avoir de l'intelligence, & non-seulement prendre l'esprit du rôle qu'il déclame, mais se remplir de son sujet. Il faut qu'il s'en pénètre d'abord lui-même. L'émotion intérieure de celui qui parle, donne à ses tons & à ses gestes, un pathétique que l'art ne sauroit atteindre que foiblement. On s'intéresse en

faveur

faveur de l'*Acteur* qui paroît ému ; on se prévient contre celui qui ne l'est pas. Je ne sais quoi de forcé dans les exclamations, de gêné dans la contenance, de froid dans les gestes, décellent l'*Acteur* qui ne sent pas ce qu'il dit. On ne voit en lui qu'un imposteur dont on rougiroit d'être la dupe.

» *Si vis me flere, dolendum est*
» *Primum ipsi tibi.* « (*Horat. art Poët.*)

» Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez «
(*Boileau, art. Poët. ch. 3.*)

C'est sur cette maxime d'Horace qu'on jugera tout homme dont le but est d'émouvoir. Qu'il n'oublie jamais, qu'on imite mal une passion qui n'est que sur les lèvres. Il faut que le cœur la ressente, pour l'exprimer avec vérité. Il s'attendrira d'autant plus, qu'il sera plus touché de son objet, dit Quintilien.

Mais, en quoi consiste cette émotion que nous exigeons de l'*Acteur* ? Elle est produite par cette sensibilité de cœur qui le fait entrer dans les sentimens du personnage qu'il représente ; dans cet intérêt qui l'identifie avec celui dont il tient la place en ce moment. Elle consiste dans une disposition méchanique à se prêter, sans effort, à toutes les passions qu'il doit rendre ; dans ce mouvement indélibéré, qui échauffe son imagination & son cœur, en lui présentant vivement la peinture des objets qui doivent nous affecter à notre tour.

Un Anglais, nommé *Bond*, aimoit passionnément

la Tragédie de *Zaïre*. Il l'avoit étudiée par cœur dans l'original Français, & il a engagé un des meilleurs Poëtes Anglais à la traduire en sa langue, dans l'intention de la faire représenter sur le Théâtre de *Drurylane*. N'ayant pû y réussir, il se proposa de la faire jouer par des amateurs, sur un Théâtre particulier, dans la grand-salle de *Yorck-Buddings*. Il avoit soixante ans, & choisit le rôle de *Lusignan*, comme plus convenable à son goût, & à son âge.

Les premiers actes s'exécutent avec le plus grand succès. On attendoit *Lusignan* avec impatience; tous les cœurs sont émus à la seule vue de ce père vénérable: l'ame de *Bond* étoit encore plus agitée. Il se livre tellement à la force de son imagination, & à l'impétuosité des sentimens qu'il éprouve, qu'il tombe sans connoissance, dans ce moment si pathétique, où il reconnoît *Zaïre* pour sa fille. On croit d'abord que son évanouissement n'est que simulé; & on admire son talent à exprimer la nature, & la vérité de l'imitation. Cependant la longueur de cette situation, commençant à fatiguer les spectateurs, ceux qui jouent les rôles de *Châtillon*, de *Nérestan*, & de *Zaïre*, l'avertissent de continuer. *Bond* ouvre des yeux presque éteints, se laisse tomber de nouveau dans son fauteuil, sans prononcer une parole, étend les bras. Ce fut le dernier mouvement de sa vie. Nous supprimons les réflexions auxquelles cet exemple peut donner lieu; le Lecteur les prévient.

VII. *Lucien* exigeoit dans un pantomime, non-seulement la taille, la souplesse, la légéreté, &

beaucoup d'autres qualités néceſſaires; mais un eſprit cultivé, & un grand nombre de connoiſſances acquiſes. Il vouloit qu'on lui enſeignât, dès l'enfance, l'Hiſtoire, la Poëſie, l'Eloquence, & beaucoup d'autres objets qui ſervent à perfectionner l'homme de Lettres. Si une étude auſſi vaſte étoit néceſſaire pour former un pantomime, combien plus le devient-elle pour un *Acteur?*

Comment entrera-t-il dans le ſens des rôles de *Cinna*, de *Britannicus*, de *Rome ſauvée*, d'*Oreſte*, d'*Iphigénie*, &c. ſi l'Hiſtoire ne lui a fait connoître le caractère des perſonnages qu'il doit repréſenter? Comment connoîtra-t-il l'art de ſéduire, d'émouvoir, d'attendrir, ſi l'étude de la morale ne lui a découvert le myſtère des ſentimens & des paſſions qui meuvent le cœur humain? Si des recherches approfondies, & une méditation continuelle ne lui font connoître l'homme tel qu'il eſt? Comment calculera-t-il le degré de force qu'il doit donner à ſon rôle, ſi ſon jugement & ſon goût ne ſont pas formés par l'Eloquence & la Poëſie? On me dira en vain, que l'uſage & la raiſon ſuppléent à ce qui peut lui manquer d'ailleurs; ce ne ſera tout au plus que dans l'*Acteur* qui ſera né avec des heureuſes diſpoſitions, & avec un germe de talent décidé. Mais combien l'application à des connoiſſances relatives à ſon état, euſſent contribué à le rendre plus parfait? C'eſt à ce fond d'inſtruction, c'eſt à la fréquentation continuelle des Gens de Lettres, que Mlle *Clairon* doit ce talent ſupérieur, qui a fait pendant long-tems le plaiſir & l'admiration de la Capitale.

L'Auteur, dit on, peut ſuppléer par ſes inſtructions, aux connoiſſances qui manquent à l'*Acteur*; c'eſt impoſſible. Il ne peut apprendre à l'*Acteur* que ce qu'il eſt indiſpenſable qu'il ſache, pour ne point jouer le rôle à contre-ſens; & l'*Acteur* a, ordinairement, trop d'amour propre, ou pour mieux dire, n'en a point aſſez, pour recevoir des leçons qui lui deviendroient néceſſaires pour perfectionner ſon jeu. En outre, tous les détails qu'on pourroit lui faire, ne ſuppléeroient que très-imparfaitement à un enchaînement de faits & de principes que l'application à l'étude auroit mûries.

VIII. D'ailleurs l'utilité de ces ſecours ſe borne aux Pièces nouvelles, & à celles qu'un Auteur eſt à portée de voir exécuter; mais ſes leçons ne ſont pas moins perdues pour les Provinces, où l'on trouve rarement des *Acteurs* aſſez intelligens pour diriger les autres, & les redreſſer dans le beſoin. Auſſi, qu'une perſonne qui a l'habitude d'entendre déclamer les bons *Acteurs* de Paris, aille aux ſpectacles de Province, elle entendra réciter des ſcènes à contre-ſens, depuis le commencement juſqu'à la fin; on lui préſentera ſouvent les choſes, mais ſans lui en offrir l'eſprit: joignez à cela une prononciation rude & vicieuſe, une déclamation fautive, qui ne laiſſe jamais ſentir ni la meſure, ni l'harmonie du vers, ni la beauté de la penſée. Ces défauts ſont beaucoup plus ſenſibles à la repréſentation des nouvelles Pièces, qu'à celle des anciennes, dont l'eſprit ſe conſerve en partie ſur ces Théâtres, par une eſpèce de tradition.

IX. La manie d'être universel, & de se faire admirer dans tous les genres, a plus nui au progrès de l'art, & à la perfection de l'*Acteur*, qu'on ne le pense communément. Platon se plaint, que les Poëtes, qui vouloient composer des Tragédies & des Comédies, ne réussissoient souvent, ni dans les unes, ni dans les autres ; parce que le genre comique a un génie tout différend du tragique Pour détourner les Poëtes d'un dessein aussi funeste au talent, il leur offre l'exemple des *Acteurs* qui se consacroient uniquement à l'un ou à l'autre genre. Aussi Quintilien dans la comparaison qu'il fait d'*Æsope* & de *Roscius*, dit : Que le premier avoit pris l'habitude de s'énoncer avec gravité, & sur un ton majestueux, que l'autre n'eût pû jamais prendre.

Il seroit à souhaiter, que sur nos Théâtres chaque *Acteur* ne s'occupât que d'un seul genre, non-seulement de Drame, mais même de caractère. On ne verroit pas alors un être amphibie, porter dans le tragique l'air aisé & suffisant de nos petits maîtres, & affecter dans le comique, l'importance & la majesté du cothurne. Très-peu de personnes ont les talens de M. *Molé*.

X. Il est un autre défaut, qui est le partage de la médiocrité, celui d'imiter trop servilement les bons *Acteurs* ; de cette façon on n'est plus soi, ni celui qu'on veut copier. Il est sans doute une imitation louable ; le génie le plus heureux, le talent le plus décidé a besoin de modèles qui l'animent ; de secours pour croître, & pour se soutenir, qui développent le germe précieux que la nature lui a

la Tragédie de *Zaïre*. Il l'avoit étudiée par cœur dans l'original Français, & il a engagé un des meilleurs Poëtes Anglais à la traduire en sa langue, dans l'intention de la faire représenter sur le Théâtre de *Drurylane*. N'ayant pû y réussir, il se proposa de la faire jouer par des amateurs, sur un Théâtre particulier, dans la grand-salle de *Yorck-Buddings*. Il avoit soixante ans, & choisit le rôle de *Lusignan*, comme plus convenable à son goût, & à son âge.

Les premiers actes s'exécutent avec le plus grand succès. On attendoit *Lusignan* avec impatience; tous les cœurs sont émus à la seule vue de ce père vénérable: l'ame de *Bond* étoit encore plus agitée. Il se livre tellement à la force de son imagination, & à l'impétuosité des sentimens qu'il éprouve, qu'il tombe sans connoissance, dans ce moment si pathétique, où il reconnoît *Zaïre* pour sa fille. On croit d'abord que son évanouissement n'est que simulé; & on admire son talent à exprimer la nature, & la vérité de l'imitation. Cependant la longueur de cette situation, commençant à fatiguer les spectateurs, ceux qui jouent les rôles de *Châtillon*, de *Nérestan*, & de *Zaïre*, l'avertissent de continuer. *Bond* ouvre des yeux presque éteints, se laisse tomber de nouveau dans son fauteuil, sans prononcer une parole, étend les bras. Ce fut le dernier mouvement de sa vie. Nous supprimons les réflexions auxquelles cet exemple peut donner lieu; le Lecteur les prévient.

VII. *Lucien* exigeoit dans un pantomime, non-seulement la taille, la souplesse, la légéreté, &

beaucoup d'autres qualités nécessaires ; mais un esprit cultivé, & un grand nombre de connoissances acquises. Il vouloit qu'on lui enseignât, dès l'enfance, l'Histoire, la Poësie, l'Eloquence, & beaucoup d'autres objets qui servent à perfectionner l'homme de Lettres. Si une étude aussi vaste étoit nécessaire pour former un pantomime, combien plus le devient-elle pour un *Acteur ?*

Comment entrera-t-il dans le sens des rôles de *Cinna*, de *Britannicus*, de *Rome sauvée*, d'*Oreste*, d'*Iphigénie*, &c. si l'Histoire ne lui a fait connoître le caractère des personnages qu'il doit représenter ? Comment connoîtra-t-il l'art de séduire, d'émouvoir, d'attendrir, si l'étude de la morale ne lui a découvert le mystère des sentimens & des passions qui meuvent le cœur humain ? Si des recherches approfondies, & une méditation continuelle ne lui font connoître l'homme tel qu'il est ? Comment calculera-t-il le degré de force qu'il doit donner à son rôle, si son jugement & son goût ne sont pas formés par l'Eloquence & la Poësie ? On me dira en vain, que l'usage & la raison suppléent à ce qui peut lui manquer d'ailleurs ; ce ne sera tout au plus que dans l'*Acteur* qui sera né avec des heureuses dispositions, & avec un germe de talent décidé. Mais combien l'application à des connoissances relatives à son état, eussent contribué à le rendre plus parfait ? C'est à ce fond d'instruction, c'est à la fréquentation continuelle des Gens de Lettres, que Mlle *Clairon* doit ce talent supérieur, qui a fait pendant long-tems le plaisir & l'admiration de la Capitale.

L'Auteur, dit on, peut suppléer par ses instructions, aux connoissances qui manquent à l'*Acteur* ; c'est impossible. Il ne peut apprendre à l'*Acteur* que ce qu'il est indispensable qu'il sache, pour ne point jouer le rôle à contre-sens ; & l'*Acteur* a, ordinairement, trop d'amour propre, ou pour mieux dire, n'en a point assez, pour recevoir des leçons qui lui deviendroient nécessaires pour perfectionner son jeu. En outre, tous les détails qu'on pourroit lui faire, ne suppléeroient que très-imparfaitement à un enchaînement de faits & de principes que l'application à l'étude auroit mûries.

VIII. D'ailleurs l'utilité de ces secours se borne aux Pièces nouvelles, & à celles qu'un Auteur est à portée de voir exécuter ; mais ses leçons ne sont pas moins perdues pour les Provinces, où l'on trouve rarement des *Acteurs* assez intelligens pour diriger les autres, & les redresser dans le besoin. Aussi, qu'une personne qui a l'habitude d'entendre déclamer les bons *Acteurs* de Paris, aille aux spectacles de Province, elle entendra réciter des scènes à contre-sens, depuis le commencement jusqu'à la fin ; on lui présentera souvent les choses, mais sans lui en offrir l'esprit : joignez à cela une prononciation rude & vicieuse, une déclamation fautive, qui ne laisse jamais sentir ni la mesure, ni l'harmonie du vers, ni la beauté de la pensée. Ces défauts sont beaucoup plus sensibles à la représentation des nouvelles Pièces, qu'à celle des anciennes, dont l'esprit se conserve en partie sur ces Théâtres, par une espèce de tradition.

IX. La manie d'être universel, & de se faire admirer dans tous les genres, a plus nui au progrès de l'art, & à la perfection de l'*Acteur*, qu'on ne le pense communément. Platon se plaint, que les Poëtes, qui vouloient composer des Tragédies & des Comédies, ne réussissoient souvent, ni dans les unes, ni dans les autres; parce que le genre comique a un génie tout différend du tragique Pour détourner les Poëtes d'un dessein aussi funeste au talent, il leur offre l'exemple des *Acteurs* qui se consacroient uniquement à l'un ou à l'autre genre. Aussi Quintilien dans la comparaison qu'il fait d'*Æsope* & de *Roscius*, dit: Que le premier avoit pris l'habitude de s'énoncer avec gravité, & sur un ton majestueux, que l'autre n'eût pû jamais prendre.

Il seroit à souhaiter, que sur nos Théâtres chaque *Acteur* ne s'occupât que d'un seul genre, non-seulement de Drame, mais même de caractère. On ne verroit pas alors un être amphibie, porter dans le tragique l'air aisé & suffisant de nos petits maîtres, & affecter dans le comique, l'importance & la majesté du cothurne. Très-peu de personnes ont les talens de M. *Molé*.

X. Il est un autre défaut, qui est le partage de la médiocrité, celui d'imiter trop servilement les bons *Acteurs*; de cette façon on n'est plus soi, ni celui qu'on veut copier. Il est sans doute une imitation louable; le génie le plus heureux, le talent le plus décidé a besoin de modèles qui l'animent; de secours pour croître, & pour se soutenir, qui développent le germe précieux que la nature lui a

donné. Les *Michel-Anges* & les *Raphaëls* furent déterrer les restes mutilés de quelques statues. C'est au milieu des débris précieux de la Sculpture & de l'Architecture qu'ils furent puiser mille idées fécondes. Ces objets d'imitation servirent d'aliment à leur génie ; mais cette même impulsion de génie qui les transportoit à la vue des grands modèles, les éloigna toujours de ce genre d'imitation, qui copie souvent d'une manière ridicule, de cette espèce de servitude qui étouffe la vigueur de la nature, & les semences de l'esprit. L'*Acteur* qui imite doit se transformer en son modèle, s'approprier son jeu, l'embellir, le surpasser, s'il est possible. Mais qu'il prenne garde de ne point tomber dans le défaut de cet Anglois du *Français à Londres*, qui, au lieu de prendre les airs & les manières du Marquis, n'en imite que les ridicules.

XI. Il faut que l'*Acteur* prenne garde de se tromper sur les modèles qu'il choisit, & de ne pas prendre les défauts d'un bon *Acteur* pour des beautés. Qu'il ne se laisse pas séduire par un jeu brillant, par des fausses lueurs qui éblouissent, & qui peuvent l'égarer. Qu'il appelle toujours le discernement au secours ; non-seulement dans le choix de son modèle, mais même dans le détail des objets d'imitation. Le goût public doit décider le sien.

XII. Nous dirons, à l'occasion de l'imitation théâtrale, que l'*Acteur* ne sauroit s'étudier assez à imiter les mœurs & les caractères des personnages qu'il représente, sur-tout dans la Comédie. Il est dans les vices, dans les ridicules, & dans les usages

un nombre infini de nuances qu'il faut saisir, & qui n'échappent pas à l'œil clairvoyant de l'observateur. Celui qui jouera le rôle d'un Espagnol, sans avoir le caractère de fierté, l'air grave qui le distingue, ou qui donnera à un Anglais & à un Hollandois, la vivacité Italiennne, ou la légéreté Française, sera toujours loin de l'esprit de son rôle. Il faut savoir se transporter dans le pays où se passe l'action. Le Comédien à cet égard, doit être de toutes les nations, & se regarder sur le Théâtre, comme le citoyen du monde, qui ne fait que changer de lieu & d'usages. Nous voudrions qu'il s'occupât à imiter plus parfaitement, le ton, l'accent, & la prononciation, sans l'exagérer d'une manière burlesque, & sans charger les situations, comme il arrive très-souvent; qu'il fût un miroir fidèle qui représentât, avec vérité, tous les états, & toutes les conditions; qu'il parût Suisse, dans *l'Etourdi;* Languedocien, dans *Pourceaugnac;* Anglais, dans le *Français à Londres;* Gascon ou Normand, dans le *Procureur arbître.* Enfin, qu'il n'oubliât jamais, que le génie de son art consiste dans la ressemblance des personnages qu'il représente avec les originaux sur lesquels ils sont calqués, & qu'il en est de lui, comme d'un Peintre qui est chargé de faire un portrait

XIII. Nous finirons cet article par une observation importante, & qui a échappé à beaucoup d'*Acteurs.* Dans les tableaux, les ombres ménagées avec art, servent admirablement à faire ressortir les caractères des personnages qu'on y a dépeints. L'*Acteur* doit en mettre dans son jeu, & dans sa déclamation.

Cicéron dit, que *Roscius* paroissoit déclamer foiblement certains vers, & qu'il se négligeoit sur le geste, pour relever davantage les endroits, dans lesquels il vouloit affecter plus vivement les spectateurs. C'est ainsi qu'en usoit la célèbre Actrice que Racine, aussi grand déclamateur, que parfait Poëte, avoit formée pour jouer le rôle de *Monime*, dans *Mitridate.* Elle déclamoit sans beaucoup de chaleur, & baissoit la voix, plus qu'il ne le falloit, dans ces vers :

» Si le sort ne m'eût donnée à vous,
» Mon bonheur dépendoit de l'avoir pour époux.
» Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,
» Nous nous aimions.

Mais elle s'animoit, & s'écrioit à un ton au-dessus de l'octave :

» Seigneur, vous changez de visage ! «

Les personnes qui ont entendu Mlle *Champmêlé*, disent ; que ce port de voix extraordinaire produisoit le plus grand effet, & marquoit, de la manière la plus vraie, le trouble & le désordre où *Monime* doit être, lorsqu'elle a trahi son amour, & exposé la vie de son amant, par la facilité, ou plutôt la foiblesse avec laquelle elle a dévoilé son secret à *Mitridate.*

ACTRICE, subst. femin. (*déclamation théâtrale,*) *Mima, mulier personam tragicam vel comicam agens.*

On appelle *Actrice*, une femme qui joue des rôles dans les Pièces Dramatiques.

L'Auteur du nouveau Recueil des Antiquités Grecques & Romaines prétend, que les anciens ne donnoient point de rôle de femme à faire à des femmes; qu'elles ne paroiſſoient ſur le Théâtre que pour danſer dans les intermèdes; que leurs rôles étoient exécutés par des hommes. » La raiſon, ajoute-t-il, » pour laquelle les femmes qui danſoient ſur le » Théâtre, ne faiſoient point de perſonnage dans la » Pièce, c'eſt qu'elles n'auroient pas eu la force de » pouſſer la voix, comme les hommes, quoiqu'elles » euſſent poſſédé auſſi-bien, &, peut-être, plus » finement qu'eux, l'art de la déclamation & du » geſte. «

M. l'Abbé Dubos prétend qu'elles jouoient, & que ce n'étoit que dans certains cas, que la déclamation exigeoit des poulmons plus robuſtes, que ne le ſont ordinairement ceux des femmes, qu'elles en étoient diſpenſées. C'étoit néceſſaire dans des rôles, tels que celui d'*Oreſte* dans *l'Electre* de Sophocle. Jamais une *Actrice* n'eût été capable de le jouer avec la chaleur & l'action qu'il exige. Aulugele dit, que *Pollus* en fut chargé. D'ailleurs, quoique le Théâtre fût infiniment plus vaſte à Athènes, que ne le ſont les nôtres, & qu'ils ne fuſſent couverts que de toiles qui ne renvoyoient pas le ſon de la voix, comme nos plafonds; il n'étoit pas impoſſible que les femmes ſe fiſſent entendre. On ſait que le maſque étoit fait de telle manière qu'il corroboroit le ſon, qui étoit d'ailleurs réfléchi par des plaques qu'on

avoit placées ſous les amphithéâtres de diſtance en diſtance.

Ainſi il y a tout lieu de croire que les Athéniens avoient des *Actrices* qui déclamoient. Les Romains n'en avoient que pour la danſe & pour la pantomime ; telle étoit la célèbre *Dyoniſia*, dont parle Cicéron, dans ſon Oraiſon pour *Roſcius*, laquelle gagnoit tous les ans, ſuivant cet Orateur, environ cent cinquante mille livres de notre monnoie.

On a ſuivi, juſqu'à nos jours, dans beaucoup de villes d'Italie, l'uſage des anciens Romains. Des hommes connus, aſſez ordinairement, ſous le nom de *Muſici*, rempliſſoient les rôles de femme, ſurtout dans les Opéra. Pour qu'ils puſſent conſerver toujours leur voix, dans la même étendue, avec la même flexibilité, & avoir un air de jeuneſſe qui les rapprochât plus long-tems du ſexe dont ils tenoient la place : on les ſoumettoit dès l'âge le plus tendre, à une opération auſſi rigoureuſe, que barbare. On les ſacrifioit au plaiſir public ; & pour quelques ariettes on aſſaſſinoit en leur perſonne, la poſtérité qui en auroit pû naître. On lit avec le plus grand plaiſir dans les Nouvelles publiques, que le Pape CLÉMENT XIV. a aboli, vers la fin de l'année 1769, cet uſage auſſi contraire aux principes de la Religion, qu'aux vœux de l'humanité ; & qu'il a permis qu'on pût ſe ſervir de femmes ſur les Théâtres, dans les Concerts, & dans les Egliſes.

Cet événement occaſionne un changement très-conſidérable dans la Muſique des Opéra, qu'il faudra refaire en grande partie ; parce que les femmes n'ont

pas communément la voix aussi étendue que les *Musici*. La présence de ces sortes d'Acteurs détruisoit pour ceux qui n'y étoient pas accoutumés, toute illusion théâtrale. Elle ne pouvoit rappeller que des idées désagréables & affligeantes. S'ils plaisoient par la beauté, & par la singularité de leur voix ; ce plaisir même ne servoit qu'à rendre plus sensible l'idée d'un instrument qui ne rend des sons harmonieux, que parce que l'ouvrier en a retranché du bois. D'ailleurs, comme on étoit persuadé qu'ils n'appartenoient, ni au sexe que nous aimons, ni à celui que nous estimons, les passions & les sentimens de tendresse qu'ils vouloient représenter, étoient trop suspects de fausseté.

Les femmes sont plus propres que les hommes, à jouer les passions qui sont relatives à l'amour. Elles leur donnent un caractère de vérité, & un intérêt dont nous ne saurions approcher. Le physique & le moral concourent également à produire cet effet. La nature leur a donné des sens plus faciles à émouvoir, des organes plus déliés & plus irritables ; une sensiblité plus soudaine, plus de souplesse dans le cœur. Il n'est pas étonnant qu'elles s'affectent plus vivement, & que leurs sentimens soient plus délicats ou plus rapides. D'ailleurs, par leur éducation, elles sont plus retenues par les bienséances, plus dépendantes des usages, plus soumises à l'opinion ; les mouvemens de leur ame doivent être, par conséquent, plus véhémens. Ils sont quelquefois extrêmes.

ACTION, subst. femin. (*imitation*,) *actio*. On appelle *action*, ce qui forme le sujet, la matière d'un Drame, d'un Poëme, &c. Elle est ou principale,

ou incidente ; la première est celle qu'on appelle proprement *action* ; c'est celle dont nous allons nous occuper. L'autre, s'appelle *incident*, *épisode*, *accessoire*, *accident*. Voyez *ces différens mots*.

La Tragédie, la Comédie, l'Opéra, l'Epopée, l'Eglogue, l'Apologue, &c. ont une *action* qui leur est propre, & des régles qui leur sont particulières; mais qui sont soumises à des principes généraux, dont nous allons nous occuper d'abord ; nous entrerons ensuite dans les exceptions particulières.

ACTION EN GÉNÉRAL.

L'Action en général est ou naturelle, ou merveilleuse. L'*action naturelle* est ou *véritable*, ou *fabuleuse*. L'*action véritable* est celle qui présente des faits tels qu'ils se sont passés, & des personnages tels qu'ils ont existé. L'*action fabuleuse* est celle qui offre des faits, tels qu'ils ont pu se passer, & des personnages, tels qu'on les connoît dans l'ordre naturel des choses. Quelquefois le Poëte adapte des faits fabuleux à un sujet connu, pour le rendre plus piquant & plus intéressant.

L'*action merveilleuse* est celle qui représente des événemens sous des formes allégoriques dont on se sert pour imiter les *actions véritables*. Trop resserrée dans les bornes de la nature, l'imagination du Poëte, va puiser dans l'immensité des choses possibles de quoi enrichir ses ouvrages. Peu satisfaite d'embellir l'univers physique, elle crée un univers intellectuel, en donnant à tous les êtres métaphysiques des attributs

ſenſibles, & en les rendant les moteurs des *actions* humaines ; mais toujours en ſe renfermant dans les bornes de la vraiſemblance.

» Là, pour nous enchanter, tout eſt mis en uſage ;
» Tout prend un corps, une ame, un eſprit, un viſage ;
» Chaque vertu devient une divinité ;
» Minerve eſt la prudence, & Vénus la beauté.
» Ce n'eſt plus la vapeur qui produit le tonnerre ;
» C'eſt Jupiter armé, pour effrayer la terre.
» Un orage terrible aux yeux des matelots,
» C'eſt Neptune en courroux qui gourmande les flots ;
» Echo n'eſt plus un ſon qui dans l'air retentiſſe,
» C'eſt une Nymphe en pleurs qui ſe plaint de Narciſſe.
» Ainſi dans cet amas de nobles fictions,
» Le Poëte s'égaie en mille inventions ;
» Orne, élève, embellit, aggrandit toutes choſes,
» Et trouve ſous ſa main, des fleurs toutes écloſes. «

(*Boileau, art Poët.*)

L'*action* peut être mixte, c'eſt-à-dire, offrir un mêlange de faits naturels avec des faits merveilleux, & préſenter des perſonnages, tels que nous les voyons unis à des êtres allégoriques, tels que nous pouvons les concevoir, ſous des attributs qui doivent naturellement leur convenir. C'eſt ainſi qu'on repréſente à côté de Louis XIV. la Prudence, ſous la forme de Minerve ; la Juſtice, la balance à la main ; l'Abondance, faiſant ſortir de ſa corne les tréſors qu'elle répand par-tout, &c.

Toute *action en général*, doit être *une*, *entière*, *vraisemblable* & *intéressante*.

I. Tout Auteur se propose d'intéresser ses Lecteurs, soit en les instruisant, soit en les amusant; quelquefois en se proposant ces deux objets. L'*unité d'action* est indispensable, pour les remplir. Les sentimens sont d'autant moins vifs, qu'ils sont plus partagés. Ainsi tout Ouvrage qui offrira une multiplicité d'*action*, ne pourra que les affoiblir, en répandant de l'indécision, de l'incertitude, du désordre dans l'ame du Lecteur. Si les différentes *actions* qu'on lui présente l'attachent également, elles détruiront tour-à-tour les effets, les unes des autres: ce sera encore pis, si elles n'offrent pas toutes un même intérêt. Celle qui plaira le moins, répandra nécessairement du froid & de l'ennui dans l'Ouvrage.

II. L'*action* doit être *entière*, c'est-à-dire, avoir son commencement, son milieu, & sa fin. D'abord, il faut que l'Auteur parte d'un point fixe, & qu'il mette son Lecteur dans la confidence de tout ce qu'il doit savoir, pour l'intelligence de ce qui doit suivre. Il peut quelquefois supposer l'*action* commencée; nous verrons bientôt dans quelles occasions. Mais il faut, même dans ce cas, qu'il instruise assez son Lecteur, pour qu'il ne soit pas en peine de chercher la cause des événemens qu'on va lui offrir. Par cette même raison, on ne doit pas les laisser imparfaits, dès que l'*action* est commencée. Il faut aussi rendre compte de tout ce qui contribue essentiellement à développer, à dénouer l'intrigue; faire

connoître les principaux personnages, & les différens objets de l'*action*.

III. Elle doit être *vraisemblable*. L'imagination du Poëte, comme nous l'avons dit ailleurs, n'est pas assujettie à la vérité historique des faits. Tout ce qui est un objet d'imitation, est de son ressort. Elle imite la belle nature, non-seulement avec les perfections qu'elle a, mais avec celle qu'elle peut avoir. Tout lui est permis, soit qu'elle réfléchisse à l'ame les objets avec leurs traits, & leurs couleurs naturelles, soit qu'elle crée des modèles, pourvu que ses fictions ne contredisent pas formellement nos idées. Il suffit que les choses qu'elle nous présente, ayent pu se passer vraisemblablement ainsi, & que le commun des hommes ait pu le penser. En choquant la vraisemblance, le Poëte perd la principale ressource qu'il avoit pour séduire & pour intéresser.

IV. Elle doit être *intéressante*. Elle peut l'être de deux manières, ou par les événemens & par les objets qu'elle offre, ou par le but moral qu'elle se propose. L'Ouvrage qui réunit ces deux qualités, sera toujours le plus recherché. Que tout Auteur, avant de traiter un sujet, examine donc attentivement, s'il doit intéresser. Qu'il le juge de sang-froid, avant de le commencer, & qu'il ne s'en rapporte pas entièrement à son enthousiasme, ou aux impressions que causent en lui les efforts qu'il fait pour s'en affecter. Que par le défaut d'une confiance aveugle, il n'aille pas ressembler à cet Architecte imprudent qui, lorsque le bâtiment fut hors de terre, se vit obligé de détruire une partie des fondemens qu'il

avoit élevés, pour faire à ſon plan des changemens indiſpenſables. Lorſqu'on traite un Ouvrage qui eſt ſans intérêt, on s'efforce en vain d'en vaincre la ſtérilité, ou de la cacher ſous les incidens; ces acceſſoires ne ſervent qu'à faire ſentir, d'une manière plus ſenſible, la foibleſſe du fonds.

Actuellement que nous avons fait voir les principes généraux de l'*action*, nous allons les appliquer à chaque *action* en particulier, & aſſigner les régles qui leur ſont propres.

ACTION DRAMATIQUE.

L'Action Dramatique n'eſt, en général, que la repréſentation d'un inſtant de la vie de l'homme, ſoit qu'il s'agiſſe d'expoſer aux yeux du ſpectateur un événement mémorable, des vertus qui honorent l'humanité, des vices qui la dégradent, ou des ridicules auxquels elle eſt expoſée.

I.

Elle doit être *une*, c'eſt-à-dire, que toutes les différentes *actions* qu'elle renferme, doivent être unies immédiatement à l'*action* principale, que tous les caractères doivent s'accorder avec le perſonnage qui joue le rôle principal, & que leurs intérêts doivent ſe rapporter, en quelque point, avec le ſien. Sans quoi, l'*action épiſodique* ne peut qu'affoiblir l'*action principale*, ou ne produire aucun effet. Tel eſt dans *Phædre* l'amour d'*Hypolite* & d'*Aricie*, juſqu'au quatrième

trième acte. Il est vrai, qu'alors, le Poëte lui fait produire les plus grands effets, en excitant la jalousie de *Phædre*, qui jusqu'à cette époque a ignoré cet amour. Tel est le cinquième acte des *Horaces*, où l'*action* n'est qu'une suite de celle qui a été traitée dans les quatre premiers. La mort d'*Astianax* & de *Polixène*, dans la *Troade* de Sénéque, produisent le même effet.

On peut dire la même chose du *Cid* & de *Bérénice*. Dans l'un, la fière *Infante* aime en secret le jeune *Rodrigue*, sans le lui avouer, sans que son amour produise aucun effet sur le Théâtre ; au contraire, quoique rivale de *Chimène*, elle est toujours son amie & sa confidente. Dans *Bérénice*, *Titus* & son amante pourroient s'aimer, gémir & pleurer, sans rendre *Antiochus* témoin des larmes, qu'il est incapable d'essuyer. On sait, à cette occasion, l'heureuse saillie d'un grand Prince qui assistoit à une représentation de *Bérénice*. Il entendit un Seigneur de sa suite qui disoit au dénouement : *Que ferons-nous d'Antiochus ? Il faut le marier*, répondit le Prince, *avec l'Infante du Cid*.

Cette régle d'unité d'*action* est commune à tous les genres Dramatiques. Dans le comique, comme dans le tragique, il ne doit point y avoir d'intérêt accessoire qui ne dépende du principal. Les intrigues des Valets ne sont tolérables, dans le premier, qu'autant qu'elles servent à nouer & à dénouer l'*action* ; & encore faut-il ne présenter ces situations que rapidement, afin qu'elles ne distraïent pas, trop sensiblement, de la véritable intrigue de la Pièce.

Sous prétexte de ramener tout au ſujet principal, & de rendre l'*action* plus intéreſſante, il faut éviter de la trop charger d'incidens, & d'y répandre une complication d'intérêts qui ne peut que fatiguer l'eſprit, & partager le cœur. Par exemple, dans l'*Andromaque* de Racine; l'amour d'*Oreſte*, pour *Hermione*, eſt différend de celui de *Pyrrus*, pour *Andromaque*, & n'a aucun rapport à la tendreſſe de cette Troyenne, pour ſon fils. Auſſi, ne s'intéreſſe-t-on pas, avec la même vivacité, pour cette mère que pour *Mérope;* auſſi, ſommes-nous moins émus pour *Aſtyanax*, que pour *Egyſte*. Les ſentimens ſe partagent entre *Oreſte* & *Andromaque*. A la fin, on ne s'intéreſſe, preſque plus, que pour ce dernier, & on ſort du ſpectacle, peu occupé du ſort d'*Andromaque* & d'*Aſtyanax*, & encore moins affligé de la mort de *Pyrrus*. Il en eſt de même de beaucoup de Tragédies de Crébillon, & d'un plus grand nombre de Comédies, dans leſquelles la double intrigue, quoique unie au ſujet principal par pluſieurs liens, le fait perdre ſouvent de vue.

Il ne faut pas, cependant, conclure de-là, que le Poëte Dramatique ſoit tenu à ne traiter qu'une ſeule *action*. Tout Drame doit avoir néceſſairement ſon commencement, ſon milieu, & ſa fin; & ces trois parties forment, non-ſeulement autant d'*actions* qui aboutiſſent au ſujet principal; mais chacune d'elles peut contenir pluſieurs *actions*, pourvû qu'elles ſoient toujours ſubordonnées. Il ne doit y avoir qu'une *action* complette; mais elle peut le devenir, par beaucoup d'autres *actions* imparfaites qui lui ſervent

d'acheminement, & que le Poëte emploie, comme des moyens néceſſaires pour parvenir à ſon but.

Il n'eſt pas tenu auſſi d'expoſer à la vue des ſpectateurs toutes ces actions particulières; il ne choiſit entre elles, que celles qui lui ſont les plus utiles pour remplir ſon objet. Mais, ſoit qu'il en offre deux, ou un plus grand nombre, il doit les enchaîner, & leur donner une telle liaiſon, & une telle dépendance, qu'elles ſoient produites les unes par les autres; & qu'en remontant du dernier chaînon, juſqu'au premier, elles trouvent toutes leur cauſe dans l'expoſition qui ſe fait au premier acte.

C'eſt une régle d'Ariſtote, avouée par la raiſon & par le goût. On ne l'a pas toujours ſuivie, ſurtout parmi les anciens. On trouve dans les Pièces de Sophocle, d'Euripide, de Plaute, & de Térence, des *actions* collatérales qui ſont d'abord épiſodiques; mais qui ceſſent de l'être, par l'art avec lequel on les engraine aux roues principales qui donnent le mouvement à la machine. On doit les regarder, comme des reſſorts qui ſont tendus par une cauſe étrangère, & qui viennent au ſecours de la force motrice, trop foible par elle-même, pour produire l'effet qu'on ſe propoſe. Ce produit eſt, à la vérité, plus ſenſible qu'il ne l'auroit été ſans ce ſecours emprunté & précaire; mais ce n'eſt qu'en ôtant au méchaniſme ſa ſimplicité primitive. Ces richeſſes étrangères dont on charge le ſujet, ne ſervent qu'à faire connoître plus particulièrement, l'indigence de ſon propre fonds.

Ainſi, il faut que les événemens viennent les uns

à cauſe des autres ; jamais les uns après les autres. Les Maures viennent dans le *Cid*, après la mort du Comte. Ils n'y devroient paroître qu'à cauſe de cette mort. Le *pêcheur* devroit venir, dans *Dom Sanche*, parce qu'on a quelques motifs de croire que *Carlos* eſt Prince, & non après qu'on la ſoupçonné. Il en eſt de même dans le *Menteur*, dans l'*Etourdi*, dans l'*Ecole des maris*, &c. Ainſi que dans preſque toutes les Comédies Eſpagnoles, où les incidens ne ſont point amenés les uns par les autres. Ce ſont tous autant de rayons convergeans qui partent de différens points, pour ſe réunir dans le même centre.

Outre le genre d'unité néceſſaire à l'*action Dramatique*, & commune à tous les Ouvrages d'Eloquence, ſoit en proſe, ſoit en vers, comme nous l'avons dit plus haut ; il y a d'autres genres d'unité qui ſont propres au Drame.

» Qu'en un lieu, qu'en un jour, un ſeul fait accompli,
» Tienne, juſques au bout, le Théâtre rempli. «

(*Boileau, art Poët.*)

L'unité de lieu exigeroit, à la rigueur, que l'*action* ſe paſſât toujours dans le même lieu. *Eſchyle* eſt le premier qui s'eſt étroitement ſoumis à cette régle, comme à la plus naturelle ; les Poëtes Dramatiques qui l'ont ſuivi, s'y ſont preſque toujours aſſujettis ; nous diſons preſque ; car on voit dans Sophocle, qu'*Ajax* choiſit un lieu écarté, qui n'eſt pas celui de la ſcène, pour ſe tuer, & qu'il meurt en effet, aux yeux du peuple. Dans le ſiècle paſſé, Corneille l'a ſuivie, ſans vouloir

convenir avec Dacier, & avec ſes autres Antagoniſtes, de ſon exacte néceſſité.

Ariſtote & Horace n'ont point fait pour les anciens une loi de cette unité ; & quand même elle auroit exiſté, nos Poëtes Dramatiques n'auroient pas été tenus de s'y conformer. D'abord, chez les Grecs l'*action* étoit continue, comme nous l'avons déjà dit, par le moyen des chœurs. Ils n'auroient pû changer de lieu, ſans choquer la vraiſemblance. Chez eux, comme chez nous, le ſpectateur pouvoit aider à ſe tromper, ſur la durée plus ou moins grande de l'*action*, pourvû qu'elle ne paſsât pas certaines bornes, & que les intervalles en fuſſent adroitement ménagés ; mais ils n'auroient pû ſe faire illuſion ſur le lieu de la ſcène, pour ſe perſuader, qu'elle changeât d'une ville, dans un champ de bataille ; d'un palais, dans une place publique, parce que les Acteurs, qui n'avoient point de repos dans l'*action*, ne pouvoient ſe tranſporter ainſi.

Pour nous, c'eſt tout autre choſe ; l'*action* eſt cenſée vuide pour le ſpectateur, pendant l'entr'acte ; les Acteurs peuvent donc avoir changé de lieu, d'un acte à l'autre, avec autant de vraiſemblance qu'ils peuvent changer de poſition & de place, dans la même ſcène ; & le ſpectateur qui ſait qu'il n'a pas de lieu fixe, qui ſe prête à l'illuſion, juſqu'à ſuppoſer, qu'il eſt au premier acte dans l'endroit où ſe paſſe l'*action*, peut ſuppoſer auſſi, qu'il change avec elle.

Les Anglais ont porté, plus loin que nous, cette licence, ſi toutefois c'en eſt une ſur notre Théâtre.

Le lieu change chez eux, quelquefois, à chaque ſcène. Ils ont abuſé du droit dont nous jouiſſons légitimement. On leur permettroit un changement d'une ſcène à une autre, s'il pouvoit s'opérer avec vraiſemblance; comme par exemple, dans l'*Ecoſſaiſe*, où *Fripport* n'a qu'un pas à faire, pour aller du caffé dans l'appartement de *Lindane*.

Les Grecs, quoique fixés par la nature même de leur *action* à un même lieu, cherchoient les moyens de s'affranchir de la contrainte que leur impoſoit une ſcène immuable, en la plaçant dans un eſpace indéterminé & vague, comme dans une place publique, dans un grand chemin, un camp, &c. qui renfermoient d'autres lieux, tels que des tentes, des maiſons, des champs, des bois, &c.

Nous nous ſommes paſſés de cette foible reſſource, en tranſportant la ſcène, de façon cependant qu'on pût vraiſemblablement ſuppoſer que l'Acteur a franchi l'eſpace qu'il y a d'un lieu à un autre, pendant la durée de chaque entr'acte. Cet adouciſſement, à la ſévérité de la régle de Boileau, a enrichi notre Théâtre d'un nombre infini de beautés, dont il auroit été privé, ſi le génie ne s'étoit affranchi du joug que Dacier, & les partiſans outrés de l'antiquité, vouloient lui impoſer.

» On voit, dit M. Marmontel, de qui nous avons » emprunté une partie de ces réflexions, que les » Poëtes, qui ont voulu s'aſtreindre à une unité de » lieu rigoureuſe, ont forcé l'*action* d'une manière » plus oppoſée à la vraiſemblance, que ne l'eût été » le changement de lieu. Car, au moins, ce change-

» ment ne trouble l'illuſion qu'un inſtant, au lieu
» que, ſi l'*action* ſe paſſe au lieu où elle n'a pas dû
» ſe paſſer, l'idée du lieu, & celle de l'*action* ſe
» combattent dans les eſprits. «

A l'égard de l'unité de jour, on a diſputé beaucoup pour expliquer le paſſage d'Ariſtote, qui dit: *Que la Tragédie doit renfermer la durée de ſon* action, *dans un tour du ſoleil.* Chacun a commenté ce Philoſophe à ſa façon. Les uns ont ſoutenu qu'il avoit entendu, par *un tour de ſoleil*, un jour naturel de vingt-quatre heures; d'autres, un jour artificiel de douze. Il en a été de cette diſpute, comme de bien d'autres; elle n'a rien éclairci, au ſujet d'Ariſtote: mais on eſt convenu de donner vingt-quatre heures à l'*action*, & même quelque choſe de plus, ſi elle l'exige à la rigueur.

La régle ſeroit, que la durée de la repréſentation fût la meſure de celle de l'*action*, comme dans *Athalie*, *Œdipe*, *Rodogune*, *Cinna*, & quelques autres Pièces; mais comme on ne trouve que rarement, des ſujets qui puiſſent être reſſerrés dans un auſſi court eſpace, on a étendu les bornes. En cela nous mettons plus de vraiſemblance dans nos Drames, que les Grecs n'en mettoient dans leurs Tragédies; puiſqu'on ne ſauroit meſurer l'eſpace que nous mettons dans nos entr'actes, & que les leurs étoient remplis par des chœurs.

Euripide ne s'eſt pas toujours renfermé dans ces bornes. Dans les *Suppliantes*, par exemple, il fait partir *Théſée* d'Athènes, avec une armée, pour aller livrer bataille, à douze ou quinze lieues de-là. Ce

héros reparoit victorieux, dans l'acte ſuivant, & l'entr'acte n'a duré que le tems qu'il a fallu, pour que le chœur & *Ætra* chantaſſent trente-ſix vers.

Agamemnon revient, dans *Æſchile*, avec une vîteſſe encore plus grande. Il étoit demeuré d'accord avec *Clytemneſtre* ſon épouſe, que, dès le même inſtant que la ville de Troye ſeroit priſe, il lui en feroit apprendre la nouvelle, par le moyen de quelques perſonnes qui allumeroient, de montagne en montagne, des flambeaux. Le premier devoit ſervir de ſignal, pour allumer le ſecond; celui-ci, le troiſième, ainſi des autres. Cependant, à peine a-t-elle appris cette importante nouvelle, qu'*Agamemnon* arrive. Il faut, pour faire paroître cette arrivée vraiſemblable ſuppoſer, que le vaiſſeau a vogué avec une vîteſſe auſſi grande que celle de la propagation de la lumière; obſervez qu'il a eſſuyé la plus violente tempête.

Les Auteurs de *Radamiſte*, de *Pompée*, du *Cid*, de *Mitridate*, &c. où les événemens ſont précipités, ont obſervé du moins la vraiſemblance, & n'offrent pas de telles licences: nous les avons reléguées à l'Opéra, où tout eſt fabuleux.

L'Auteur, ſur-tout quand la vraiſemblance eſt un peu forcée, comme dans les Pièces que nous venons d'indiquer, ne doit jamais déterminer le tems de la durée de l'*action*; il ne fait que rendre plus ſenſible le défaut de ſon Drame. Il doit d'un autre côté, employer le tems dans les entr'actes, de façon que l'*action* repréſentée ſur la ſcène, n'ait pas plus de durée que le tems de la repréſentation.

C'eſt ainſi qu'en ont uſé Molière, Corneille, Racine, & tous les bons Poëtes Dramatiques. Baron, dans l'*Homme à bonnes fortunes ;* Regnard, dans *ſon Joueur*, &c. n'ont pas obſervé étroitement cette régle.

Nous voudrions cependant en excepter le cinquième acte. Comme le ſpectateur eſt dans l'impatience de voir arriver le dénouement, il doit pardonner au Poëte les efforts qu'il fait pour l'accélérer, en preſſant un peu le tems; ſur-tout, lorſque les principaux Acteurs ſont ſortis du Théâtre; parce qu'alors, la ſcène qui eſt en proie aux confidens, ou aux perſonnages ſubalternes, ne peut que languir. Il eſt évident que depuis que *Phocas* eſt ſorti, au cinquième acte d'*Héraclius*, juſqu'à ce qu'*Amyntas* paroît, pour faire le récit de la mort de ce Tyran; il faut plus de tems que n'en mettent *Héraclius*, *Martian* & *Pulchérie*, pour ſe plaindre des malheurs dont ils ſont accablés. Dans *Nicodème*, le peu de tems que l'Auteur accorde à *Pruſias* & à *Flaminius*, ne ſuffit pas, pour qu'ils aient le loiſir d'aller ſe rejoindre ſur la mer, de conſulter enſemble, & de voler au ſecours de la Reine. Dans *Radamiſte*, *Pharaſmane* à auſſi peu de tems, pour aller livrer un combat, & revenir victorieux ſur le Théâtre; il en eſt de même du dénouement de *Mérope*, & d'un nombre infini d'autres Drames, tant tragiques, que comiques, dans leſquels les Poëtes ont le privilège de reſſerrer les événemens.

La raiſon pour laquelle on n'a donné que vingt-quatre heures à *l'action Dramatique*, eſt priſe de la

nature même du Drame. Il eſt, comme nous l'avons dit plus haut, la repréſentation d'un fait quelconque qui ſe paſſe parmi les hommes. Plus toutes les circonſtances en ſont rapprochées, plus ce fait doit plaire & intéreſſer. D'abord, la Tragédie ne s'occupant que de violentes paſſions, de ſentimens ſublimes, de grands intérêts, les mouvemens qu'elle excite dans l'ame doivent être de courte durée. Les tranſports de la colère, les emportemens de la vengeance, les fureurs de l'amour, les palpitations de la crainte, la haine, le déſeſpoir, l'yvreſſe des paſſions, portées au ſuprême degré, ſe diſſipent bientôt. Plus un incendie eſt affreux, moins il faut de tems aux flammes, pour dévorer tout ce qui doit leur ſervir d'aliment. Rien ne préſage mieux la fin d'une tempête, que l'excès de ſa violence; la raiſon veut donc qu'on ne traite une *action tragique* qu'en peu d'heures.

Il en eſt de même pour la Comédie. Soit qu'elle attendriſſe, ſoit qu'elle excite à rire, on ne veut éprouver ces ſentimens que pendant peu d'heures. La mélancolie que cauſe l'une, fatigue l'ame; les plaiſirs trop continus lui deviennent inſipides.

Les Poëtes Dramatiques Romains, pour donner à l'*action Dramatique* une juſte durée, la diviſèrent en cinq actes. On ne ſait pas préciſément l'époque de cette innovation ſur leur Théâtre: ce qu'il y a de certain, c'eſt que les Grecs n'en avoient point donné d'exemple, puiſque l'*action* étoit continue ſur le leur.

Horace a fait une loi de rigueur de cette diviſion.

Nous l'avons suivie assez généralement, pour le tragique. M. de Voltaire, & quelques Auteurs après lui, ont su s'y soustraire, & dégager le génie des entraves qu'une sévérité déplacée vouloit lui donner. A l'égard du comique, l'habitude de faire & de voir représenter des Comédies d'un, deux, trois, & quatre actes, n'a servi qu'à rendre plus sensible le ridicule de la régle d'Horace, & celui de Dacier qui prétendoit, que la division d'un Drame, en trois actes, n'étoit supportable, que dans une farce. *Voyez* ACTE.

Dans l'enfance de notre Théâtre, les Tragédies étoient plutôt des monstres Dramatiques, que de véritables Pièces. On n'y observoit d'autre unité que celle de héros; telle est la Tragédie de *François II.* par M. le Président Henault : cette Pièce est d'ailleurs supérieurement bien écrite en son genre. On en trouve beaucoup de cette espèce dans le Théâtre Espagnol, & quelquefois dans l'Anglais, avec cette différence que dans ces Drames singuliers, le héros n'aît, fait des *actions* prodigieuses de valeur, vieillit & meurt dans le même jour.

Il y avoit autrefois, en Italie, des Drames qui n'étoient pas moins bisarres. Leur *action* étoit si étendue, qu'il falloit trois, quatre, & cinq jours pour les représenter. Telle est la Pastorale *del Pastor fido* de Guarini. Nos Tragédies étoient encore plus informes dans leur origine, lorsqu'elles étoient jouées par les Confrères de la Passion, qui avoient seuls le droit de représenter les Mystères, & les *actions* des Saints. La Tragédie de *la Passion de*

Jesus-Christ eſt diviſée en quatre journées ; d'autres en tout autant de ſtations. C'eſt encore pis chez les Chinois, au rapport de quelques voyageurs. La repréſentation de chaque Tragédie dure, communément, douze jours de ſuite, ſans diſcontinuer, même pendant la nuit. Les Acteurs ſe relayent, pour avoir le tems de ſe repoſer & de dormir. La ſuperſtition & la fureur publique d'une fête continue, ſi nous pouvons-nous exprimer ainſi, peuvent ſeule rendre excuſable, à nos yeux, un tel uſage.

I I.

Il faut que l'*action Dramatique* ſoit *intéreſſante*. Elle peut l'être, par les événemens, & par les faits qu'elle offre, par les ſituations, & par les caractères qu'elle renferme. Nous nous occuperons en détail de tous ces objets, en parlant de chaque *action Dramatique* en particulier; mais nous ferons ici quelques obſervations générales qui leur ſerviront de préliminaire.

I. Il faut lui donner le mouvement le plus rapide qu'il eſt poſſible ; & pour concentrer davantage l'intérêt, on doit rapprocher, autant qu'on le peut, les deux parties de la fable. Oppoſer les vices & les vertus entr'elles, contraſter les paſſions, les ſentimens, & les ridicules; afin que, par leur flux & reflux, l'*action* paroiſſe indéciſe & flottante, juſqu'à ce qu'elle ſe dénoue.

II. Il faut que la chaîne des incidens ſoit continue, comme nous l'avons dit plus haut, & qu'ils

communiquent de plus en plus un intérêt plus vif à la fable ; afin qu'à proportion que l'attention du ſpectateur ſe fatigue, que ſon cœur s'épuiſe, ou que l'habitude du plaiſir en émouſſe la pointe, il ſoit réveillé par des nouveaux objets qui l'attachent de plus en plus au ſpectacle. Il arrive, aſſez communément, qu'un acte paroît froid, par cela ſeul, que celui qui l'a précédé offroit un intérêt auſſi piquant.

III. On doit éviter de mettre en récit ſur le Théâtre, ce qui peut être mis en *action*. Ce qu'on raconte, fait toujours moins d'impreſſion que ce qui ſe paſſe à la vue. C'eſt d'après ce principe qu'un Auteur eſtimé, & chéri dans la république des Lettres, a eſſayé de mettre en *action* (en 1769,) le dénouement d'*Iphigénie en Aulide*, en ſe ſervant des mêmes vers qu'*Ulyſſe* vient réciter ſur le Théâtre. Quoique le public, par un reſpect ſans doute religieux pour les mânes du grand Racine, n'ait pas approuvé cette altération, dans une des belles productions du plus grand Poëte qu'ait eu la France, il n'a pas moins été flatté du zèle avec lequel on a cherché à varier ſes plaiſirs, ou à les augmenter, s'il eût été poſſible.

Cependant, ſous prétexte de donner plus d'intérêt à l'*action*, il faut diſtinguer, dans la Tragédie, ce qui peut inſpirer de l'horreur, au lieu de la crainte ; du découragement, au lieu de la pitié ; & dans la Comédie, ce qui eſt groſſier ou burleſque, de ce qui eſt ſimple, naturel & plaiſant. Nous nous occuperons de cet objet plus particulièrement, dans l'*action* tragique & dans l'*action* comique.

IV. Il faut ôter de l'*action* tout ce qui peut être froid, ennuyeux, & en retarder la marche; éviter de répéter une même chose deux fois. Quand le spectateur est instruit d'un événement ou d'un fait qui a été raconté sur le Théâtre, il exige qu'on lui en épargne un second récit, & que l'Acteur intéressé s'instruise derrière le Théâtre. Beaucoup d'Auteurs Dramatiques, les comiques sur-tout, se sont négligés en cette partie.

V. On est obligé, dans l'exposition, de dire tout ce qui est nécessaire pour l'intelligence de l'*action*, afin que le spectateur puisse, sans effort, dissiper tous les nuages qui pourroient l'obscurcir; mais il faut presser la narration autant qu'il est possible. Moins le premier acte est chargé de récits, plus on est assuré d'avoir le spectateur propice. *Cinna* est un modèle en ce genre. On n'y trouve aucune narration du passé, si l'on en excepte le récit qu'il fait de sa conspiration à *Emilie*; mais c'est plus pour l'ornement que pour l'instruction; car *Emilie* à tout appris dans les deux premières scènes. Il y a des *actions* qui commencent même aux premiers vers de la Pièce, comme dans *Héraclius*. Mais cette Tragédie est unique, en ce genre. Elle doit être regardée, comme l'effort du génie le plus mâle, & le plus vigoureux dont puisse se réclamer la scène Française. Aussi, fatigue-t-elle extrêmement l'attention, au point, qu'il n'est pas ordinaire, qu'on puisse la suivre à la première représentation, si on ne l'a pas méditée à la lecture. On voit plus communément des Comédies dans lesquelles l'*action* commence avec

l'expoſition, ou pour mieux dire, dans leſquelles l'expoſition elle-même eſt en *action*, dans les Pièces de caractère & d'intrigue principalement. Par exemple, quand *Arpagon* paroît ſur la ſcène, dans l'*Avare* de Molière; c'eſt en maltraîtant, & en chaſſant du logis, un domeſtique qu'il ſoupçonne d'avoir intention de le voler. Il fouille très-exactement ſes poches. Il examine ſes mains, &, les tenant toutes les deux, il demande l'*autre*. Ne s'en rapportant pas encore à ſon examen, il veut que le domeſtique lui rende ce qu'il lui a pris. Après beaucoup de proteſtations, de la part de ce miſérable, il le laiſſe aller, en diſant: » *Je te le mets ſur la conſcience, au-moins.* «

VI. L'*action Dramatique* eſt d'autant plus intéreſſante, qu'elle offre aux ſpectateurs des événemens qu'ils prévoyoient moins, quoiqu'ils puſſent naturellement s'y attendre. Molière, parmi tant de talens qui l'immortaliſeront, a, principalement, celui d'amener ainſi les incidens, & de leur donner toujours un nouvel intérêt. Il en eſt de même dans beaucoup de Tragédies; dans *Alzire*, par exemple, l'*action* paroît ſe renouer par les efforts qu'on fait pour la dénouer. Dans *Inès*, la cataſtrophe paroît le terme du malheur; elle en devient le comble. Dans *Iphigénie en Aulide*, elle ſemble en être le comble, & elle en eſt le terme. Il n'y a pas dans la Tragédie, & dans le Comique larmoyant, de dénouement plus heureux, que celui qui par une double révolution, porte le perſonnage intéreſſant de l'excès du malheur au comble du bonheur, & précipite le perſonnage odieux de la proſpérité dans l'infortune.

VII. L'*action Dramatique* doit intéresser, non-seulement par les objets qu'elle offre, mais par le but que l'Auteur se propose. Il ne doit jamais perdre de vue, que le plaisir est peu de chose, lorsqu'il n'est pas uni à l'utilité ; & faire en sorte, que tout concoure à l'objet moral qu'il présente aux spectateurs, & à leur faire aimer les leçons qu'il veut leur donner. Qu'il rende toujours les vertus respectables, les vices odieux ; qu'il fasse connoître les dangers des passions & des ridicules ; qu'il offre sans cesse des principes de mœurs & d'honnêteté, & qu'il ne présente jamais que des situations desquelles on puisse tirer des conséquences utiles & favorables au progrès de la vertu, & au bonheur de l'humanité. Que sa fable soit enfin, la bonne morale mise en *action*.

» L'auditeur sage fuit un vain amusement,
» Et veut mettre à profit son divertissement. «
(*Boileau.*)

Mais que l'Auteur prenne garde de trop s'appésantir dans ses leçons ; que sous prétexte d'instruire, il n'aille pas faire des traités de morale, comme on en voit dans quelques-unes de nos Comédies larmoyantes, & encore plus dans les Drames Anglais. Il faut que ses maximes soient courtes & frappantes, justes & solides, qu'elles aient la vivacité de l'éclair, & qu'elles pénétrent dans l'ame avec autant de promptitude, que le feu le plus actif.

M. de la Chaussée les a trop entassées dans certains endroits. M. de Voltaire possède le talent de ne dire que ce qu'il faut.

Ces

Ces ſentences ſervent quelquefois de conſéquence à l'*action*, ſouvent, elles lui tiennent lieu de principe; ſouvent, on les préſente d'une manière vague, pour les rendre enſuite particulières à un perſonnage; comme dans la juſtification que fait *Théramène* de lui-même, contre les odieuſes imputations de *Phædre*. Souvent, elles ſont perſonnelles à l'Acteur. *Voyez* MAXIMES, SENTENCES.

III.

L'*action Dramatique* doit être *entière*. C'eſt-à-dire, que, dans l'événement qui l'a terminée, il faut que le ſpectateur ſoit inſtruit de l'effet qui réſulte de cette *action*, par rapport aux perſonnages intéreſſés, qu'il connoiſſe les ſentimens de tous ceux qui y ont eu quelque part, & qu'il n'aît plus de doute à former, à cet égard. *Harpagon* veut marier ſes enfans, dans l'*Avare* de Molière; il deſtine ſon fils à une riche veuve qui lui eſt inconnue, & veut marier ſa fille à un vieillard dont il n'a jamais entendu parler. La raiſon qui l'y détermine, eſt déciſive; le vieillard conſent à la prendre *ſans dot*. L'inégalité d'âge, d'humeur, de ſentimens, de caractère, ne ſont pas des motifs aſſez puiſſans, pour le faire balancer un ſeul inſtant. *Sans dot*, lui tient lieu de toute autre conſidération. Si la Pièce finiſſoit là, elle ne ſeroit pas complette; le ſpectateur voudroit ſavoir quelle a été l'iſſue d'une pareille réſolution.

Ptolomée craint que *Céſar*, qui vient en Egypte, ne favoriſe *Cléopatre* dont cet Empereur eſt amoureux,

& qu'il ne fasse rendre à cette Princesse la part du Royaume que son père lui a donnée par testament. Croyant s'assurer la faveur de *César*, il lui immole *Pompée*, ce rival dangereux, qui a si longtems balancé sa fortune. Cela ne suffit pas au spectateur. Il veut savoir, comment *César* recevra ce sacrifice. Le vainqueur de Pharsale frémit d'horreur à cette nouvelle, est indigné, & exige que *Ptolomée*, immole, aux mânes du *grand Pompée*, tous les auteurs d'un conseil aussi perfide. Le Roi se voyant trompé dans ses vues, & craignant tout de *César*, songe à le prévenir, & conspire contre lui.

On ne seroit qu'à demi satisfait, si la Pièce se terminoit là. On veut savoir ce qui résultera de cette conspiration. *César* en est instruit. *Ptolomée* prend ouvertement les armes contre lui, & périt dans un combat. *Cléopatre* prend possession de tout le Royaume, dont elle n'exigeoit que la moitié; la vie de *César* est en sureté : par ce moyen l'*action* est entière.

On a prétendu que les *actions* du *Cid* & de *Rodogune* n'étoient pas entières, parce qu'on n'y conclut pas le mariage des premiers Acteurs. Mais, ce n'est point nécessaire au dénouement; il seroit même vicieux, si la Pièce finissoit ainsi. Seroit-il convenable, que *Chimène* fût occupée du soin de donner sa main au meurtrier de son père, dès le lendemain même de sa mort; ou qu'*Antiochus* proposât à *Rodogune* de l'épouser, devant le cadavre de *Cléopatre* qui vient de s'empoisonner aux yeux de son fils ?

Il ne faut point confondre le dénouement avec

l'achevement ; ce dernier n'eſt point néceſſaire : il eſt même ſouvent déplacé, comme dans les *Horaces*, où il donne lieu à une duplicité d'*action* manifeſte. *Voyez* ACHEVEMENT.

Le mariage n'eſt pas même toujours néceſſaire dans les Comédies. Qu'un fils rentre en grace avec ſon père qui étoit irrité contre lui, à cauſe de ſa mauvaiſe conduite, en voilà aſſez pour le dénouement, ſi la Comédie a roulé ſur ce ſujet. Que des amans brouillés par quelque fourberie, ou par une autre cauſe, ſe réuniſſent par des éclairciſſemens qui doivent éteindre leur haine ; il n'en faut pas davantage, pour que l'*action* ſoit complette. A l'égard de leur mariage, le Poëte n'a été tenu qu'à lever les obſtacles qui le traverſoient. Enfin, Ariſtote ne preſcrit d'autre régle, que de *rendre amis ceux qui étoient ennemis*.

I V.

L'*action Dramatique* doit être *vraiſemblable*. Nous aurons occaſion de parler de la vraiſemblance particulière à chaque eſpèce d'*action Dramatique ;* ainſi nous nous contenterons de faire ici quelques obſervations générales.

I. On trouve rarement des ſujets dans l'Hiſtoire qui ſoient propres à une Tragédie, ſans que le Poëte altère le fait hiſtorique, en quelque partie ; mais il ne doit rien inventer, & n'y rien ajouter qui ne doive mériter notre croyance, & qui ne ſoit, par conſéquent, dans l'ordre des événemens humains.

II. S'il offre ſur le Théâtre un fait conſigné dans l'Hiſtoire, il doit voir s'il eſt tel qu'il mérite d'être cru.

» Jamais au ſpectateur n'offrez rien d'incroyable;
» Le vrai peut quelquefois n'être pas vraiſemblable;
» Une merveille abſurde eſt, pour moi, ſans appas;
» L'eſprit n'eſt point ému de ce qu'il ne croit pas.

(*Boil. art Poët. ch.* 3.)

Le Conte qui eſt conſigné dans quelques Livres, à l'occaſion du chapeau que *Griſler*, Gouverneur d'*Albert*, en Suiſſe, fit mettre au bout d'une pique, plantée dans une place publique d'Altorf; la néceſſité où *Guillaume Tell* ſe trouva d'enlever, de deſſus la tête de ſon fils, une pomme d'un coup de flêche; l'adreſſe avec laquelle il y réuſſit, doivent être regardées comme des *merveilles abſurdes*, qui ne méritent pas d'être offertes ſur le Théâtre; ou ſi l'on s'appuye ſur ce que le fait eſt *vrai*, on ſera obligé de convenir qu'il n'eſt pas *vraiſemblable*, & qu'il péche par-là contre une des loix de l'*action Dramatique*.

III. Si un fait n'eſt pas vraiſemblable par lui-même, & par rapport à nous, il peut l'être, par rapport à d'autres peuples, chez qui une croyance religieuſe l'a conſacré. Cette opinion ſeule ſuffit, pour qu'il la faſſe matière d'un Drame. Il n'eſt pas vraiſemblable pour nous, que *Vénus* allume dans le cœur de *Phædre*, une paſſion inceſtueuſe; nous nous prêtons cependant à l'illuſion; parce que les Grecs, de qui Racine a pris ce ſujet, l'ont cru,

ou sont du moins censés y avoir ajouté foi. Personne n'ignore que les Métamorphoses d'Ovide sont des fables : on en peut cependant tirer des sujets de Tragédie & de Comédie ; mais on ne doit point inventer sur de pareils modèles. Plaute a pu composer la Comédie d'*Amphytrion* ; Molière a pu la présenter, comme une traduction ; mais il ne lui auroit pas été permis de créer un pareil Drame. Les apparitions de *Vénus* & d'*Eole* sont placées dans *Andromède* ; mais, si *Jupiter* venoit délivrer *Zamore* de prison, ou si *Junon* venoit dire à *Mérope*, qu'elle va assassiner son propre fils, les spectateurs seroient révoltés.

IV. Nous avons dit qu'il est permis d'altérer un fait historique ; mais il ne l'est pas de le dénaturer de façon qu'on ne le reconnoisse plus, ou d'offrir des événemens qui paroissent le contredire ouvertement. *Clytemnestre*, dit Aristote, ne doit périr que par les mains d'*Oreste* ; *Eriphile*, par celles d'*Alcmeon*. Cette régle peut avoir quelques restrictions. Il est sûr, que dès qu'on met un fait historique en *action*, il faut en conserver le fond ; mais les moyens de traiter l'*action*, & de la terminer, dépendent du Poëte, & il lui est très-permis de diminuer ou d'adoucir l'horreur dangereuse d'une *action* puisée dans l'Histoire. Pour en donner un exemple sensible, il n'y a qu'à rapporter le fonds historique qui a donné lieu à la Tragédie de *Rodogune*.

Après que *Cléopatre* eût tué *Seuleucus*, elle présenta du poison à son autre fils *Antiochus*, à son retour de la chasse. Ce Prince soupçonna ce qu'il en étoit,

& força sa mère de boire le breuvage qu'elle lui offroit.

Si Corneille eût fait voir cette *action*, sans y rien changer, il eût offert une atrocité qui auroit rendu *Antiochus* odieux. Il a mieux aimé supposer, que *Cléopatre* désespérée de ce qu'on alloit découvrir sa perfidie, s'empoisonna, dans l'espérance d'envelopper dans sa perte, les deux amans, en leur ôtant tout sujet de défiance. Enfin, la seule régle que le Poëte doit suivre en altérant l'histoire, est renfermée dans ces deux préceptes d'Horace :

» *Licentia sumpta prudenter.....*
» *Ficta voluptatis causa sint proxima veris.* «

(Art Poët.)

» N'abusez jamais, dirons-nous, à un Auteur Dra-
» matique, de la permission qu'on vous accorde de vous
» éloigner de la vérité ; & faites en sorte que vos
» fictions en approchent, autant qu'il sera possible. «

V. Il faut observer de la vraisemblance dans les mœurs, & donner à chaque personnage, celles qui lui conviennent. Que *Médée* soit fière & indomptable ; *Ixion* perfide ; *Achile* emporté & colère jusqu'à braver l'autorité, & à enfreindre les loix. Cette régle est de rigueur, pour tous les personnages qui ont un caractère distingué dans l'Histoire. On a critiqué avec juste raison l'*Alexandre* de Racine ; parce que dans plusieurs endroits de cette Tragédie, on ne reconnoît pas le vainqueur d'Arbelles & de *Porus*.

Lorsque le Poëte offre des caractères de pure

imagination, il doit obſerver les uſages & les bienſéances; qu'il ne faſſe point parler un Magiſtrat, un Général d'armée, comme un homme de la lie du peuple; un jeune homme en vieillard, ou un vieillard en jeune homme. Enfin, il faut qu'il ne perde jamais de vue la conſidération des tems, des lieux, des circonſtances, des rangs, des âges, des ſexes, & qu'il ne faſſe point parler ſes acteurs au hazard.

VI. Il ne ſuffit pas que les caractères ſoient convenables aux perſonnages, il faut leur conſerver, juſqu'à la fin, les mœurs qu'on leur a données au commencement.

» *Servetur ad imum,*
» *Qualis ab incepto proceſſerit & ſibi conſtet.* «
(Horat. art. Poët.)

» Que le perſonnage ſoit tel que vous l'avez montré
» au commencement, & qu'il ne ſe démente jamais. «

Il ſeroit en effet ſingulier, qu'à la fin de la Tragédie, *Atrée* fût doux & humain, après s'être annoncé, comme le plus vindicatif, & le plus cruel de tous les hommes; que l'*Avare* devint généreux, & que la conſidération de *ſans dot*, qui l'a emporté, ſur toutes les autres, ceſſât d'être d'aucun poids auprès de lui. Molière a toujours obſervé cette régle. Ses dénouemens achevent de mettre le dernier trait au tableau qu'il a voulu peindre. *Harpagon* conſent au mariage de ſon fils & de ſa fille, à condition qu'on lui rende ſon argent; en même-tems, il charge le beau-père des frais des noces de ſes enfans,

& l'oblige de lui faire présent d'un habit neuf, pour y paroître décemment. Il finit enfin, par s'écrier: *Allons voir ma chère cassette.*

Il en est de même du *Tartuffe*. Il soutient le caractère d'imposteur, jusqu'au bout. Molière savoit bien, que sa conversion n'auroit paru qu'un nouveau trait d'hypocrisie, & il vouloit faire un exemple de ce scélérat, en le faisant arrêter par un ordre du Roi. Le *Misantrope* persiste dans son aversion pour les hommes, & finit par s'en séparer. Le *Joueur* de Regnard se console de la perte de sa maîtresse, dans l'espérance que *le jeu l'en dédommagera quelque jour*.

Il y a une espèce d'inégalité de caractère, qui peut se concilier avec la nécessité où l'Auteur se trouve de conserver aux personnages les mœurs qu'il leur a données; comme, lorsqu'on donne aux personnes un caractère léger & inconstant. Tel est le caractère de l'*Irrésolu*, celui de Madame *Argant*, dans l'*Esprit de contradiction*, &c. Quelquefois l'égalité du caractère est au-dedans de l'Acteur, & l'inégalité au dehors. Tel est celui de *Chimène*; elle aime *Rodrigue* dans son cœur; mais cet amour agit différemment en présence du Roi, que devant l'*Infante*, ou devant *Rodrigue*.

Souvent le Poëte donne aux personnages des caractères entiérement opposés à ceux qu'ils avoient eus d'abord; mais il ne doit en agir ainsi, qu'en leur donnant des motifs qui nécessitent & qui justifient ce changement. *Cinna* & *Emilie* nous en fournissent un exemple. Leur conspiration, contre *Auguste* est découverte. Ils se trouvent dans l'impuissance de le

perdre. L'Empereur leur pardonne. Ils cessent de le haïr. A moins que de supposer des monstres, une telle clémence, & dans un tems où ils devoient l'attendre si peu, doit étouffer leur haine. Il en est de même du retour du *Marquis* vers *Mélanide*, dans la Comédie de ce nom.

Appliquons maintenant ces principes généraux aux différens genres d'*action Dramatique*.

ACTION TRAGIQUE.

On représente la Tragédie sous le symbole d'une femme éplorée. Elle tient à sa main un poignard que le désespoir aiguise. La crainte & la pitié précèdent ses pas; elle est suivie du deuil & de la désolation. Ses regards font pâlir le jour. L'Amour effrayé n'ose les soutenir; la nature paroît frémir à sa vue. Le vice orgueilleux, la timide innocence, ensemble confondues, attendent de sa bouche l'arrêt qui doit décider de leur sort. La vertu prosternée à ses pieds, élève vers elle de tristes regards; mais la confiance de son propre mérite la console: dans le tems même, que les cuisans remords forcent le crime ambitieux à courber dans la poussière son front altier, & à déposer les titres de grandeur qu'elle foule, avec les sceptres & les couronnes qui sont entassés à ses pieds.

Une *action*, pour être véritablement digne de la Tragédie, doit être *noble*, *pathétique* & *théâtrale*.

I. La noblesse de l'*action tragique*, consiste dans l'élévation des motifs, la grandeur des objets,

l'héroïsme des sentimens, l'utilité des exemples, la sublimité des leçons qu'elle peut offrir. Elle prend sa source dans le merveilleux, non ce merveilleux surnaturel qui crée des objets phantastiques, & les meut à sa volonté; mais dans celui dont est capable le cœur humain, lorsqu'il forme de grands projets, lorsqu'il médite des crimes éclatans, ou des *actions* mémorables, lorsqu'il est agité par des passions violentes & terribles; lorsque, victime de son propre penchant, & séduit par les appas du vice, il est obligé de se roidir contre sa propre foiblesse, de faire des efforts infinis pour lutter contre le torrent qui l'entraîne vers sa perte; lorsque, par le plus noble des sacrifices, il immole le bonheur qu'il recherche, à la vertu qui le désespère, & les plus doux sentimens de la nature, à des devoirs tristes & accablans.

Dans *Cinna*, on voit jusqu'à quel excès peut aller un amour aveugle; quel est l'empire de la vertu, sur le crime, l'ascendant de la modération, de la clémence, de la générosité sur les cœurs les plus vindicatifs; dans *Polyeucte*, de quels sacrifices n'est point capable l'amour du devoir; dans *Alzire*, la supériorité de la nature, sur les préjugés & les institutions sociales, celle de la religion sur la nature; dans les *Horaces*, jusqu'à quel point d'héroïsme l'amour de la patrie n'est point capable de porter un citoyen; dans *Athalie*, & dans l'*Orphelin de la Chine*, que le respect & le dévouement pour les Rois sont au-dessus de tous les dangers, & supérieurs à tous les motifs de crainte; dans *Sémiramis*, que le Ciel peut

être lent quelquefois à punir le crime, & à venger l'innocence; mais qu'il est :

» Des forfaits
» Que le courroux des Dieux ne pardonne jamais. «
(*Sémiramis de M. de Voltaire.*)

Il faut avouer que la Tragédie chez les Grecs avoit une pompe, un éclat, une dignité, & peut-être un intérêt que les nôtres n'ont pas. D'abord ils prenoient les sujets dans leur Histoire; ils étoient donc plus intéressés à une *action* qui leur devenoit comme personnelle. Leur génie étoit tourné vers la politique, l'ambition & l'indépendance. Ils ne faisoient paroître sur la scène des Souverains, & des personnes puissantes, que pour les voir humiliées, que pour jouir de leur abaissement. Leur objet politique étoit digne de leur génie. Ils apprenoient par-là, à ceux qui étoient à la tête de la République, qu'une grande puissance est toujours plus exposée; qu'elle dépend du caprice du sort. Ils leur faisoient sentir, que leur autorité n'étoit qu'une servitude déguisée, sous l'appareil éblouissant qui l'environnoit; que leur rang n'avoit de prix, qu'autant qu'il étoit relevé par les qualités du cœur; qu'autant qu'ils étoient utiles à leur patrie; qu'ils devoient être la tête de la République pendant la paix, & son bras dans les armées.

Avec un tel génie, leur fierté eût condamné infailliblement les scènes pathétiques, auxquelles l'amour donne lieu sur nos Théâtres. Ils eussent

prefcrit cette paffion, comme une foibleffe indigne de les intéreffer. Il leur falloit de grands mouvemens. Leur caractère vouloit qu'on leur préfentât des objets conformes à leurs fentimens, des victoires célèbres, des Etats détruits, des villes pillées & réduites en cendres. Encore étoit-ce peu de chofe, fi les Dieux n'étoient pas en oppofition avec les humains, pour rendre le choc des paffions plus terrible. Il eft vrai que l'intervention des Dieux qui nous choque tant, étoit vraifemblable, dans leurs Drames, & qu'elle leur donnoit une nouvelle dignité Les chœurs, quoiqu'en difent certains modernes, devoient ajouter beaucoup d'éclat à la repréfentation : chez nous l'*action* ne roule, ordinairement, que fur des particuliers, & n'intéreffe les Etats qu'indirectement ; chez eux, elle devenoit fouvent générale, & étoit perfonnelle, non-feulement aux peuples entiers, mais à chaque individu.

On remarque en général un défaut dans la Tragédie Grecque, qui lui ôte néceffairement quelque chofe de la nobleffe qu'elle auroit pû avoir. On n'y mefure les hommes qu'à la toife, fi l'on peut s'exprimer ainfi. Les héros ne s'y diftinguent que par la taille, la valeur, la force, la prudence ; on ne leur voit point ce genre d'héroïfme plus impofant, parce qu'il eft plus délicat, celui de la vertu. La nobleffe des fentimens, cette fource fi féconde en beautés théâtrales ; ce reffort fi propre à produire de grands mouvemens, eft facrifiée à la fatalité. Les Poëtes Grecs ne peignoient que des hommes. Chez nous, ils font quelque chofe de plus. Ils ont un état mitoyen entre

les Dieux & les mortels, & ne ſe rapprochent de ces derniers que par l'amour, cette paſſion ſi ſéduiſante & ſi terrible, cette foibleſſe ſi pardonnable.

Parmi les modernes, le grand Corneille eſt celui qui paroît avoir donné le plus de nobleſſe à la Tragédie. M. de Voltaire marche ſon égal dans beaucoup d'occaſions, ainſi que Racine dans *Iphigénie*, & dans *Athalie*. Le premier élève notre Théâtre au-deſſus de la grandeur Romaine. Ces prodiges de valeur, de vertu, d'héroïſme, qui paroiſſoient n'exciter que notre admiration dans l'Hiſtoire; ont pris avec lui un intérêt qui nous attache d'autant plus, qu'il poſsède à un plus haut degré l'art de le reproduire ſans ceſſe, ſous des formes plus ſéduiſantes. Il a trouvé les deſſeins dans l'Hiſtoire, & a fini les tableaux en leur donnant une nouvelle vie, & quelque choſe de plus magnifique qu'ils n'avoient. Les Romains furent-ils jamais auſſi grands qu'ils le ſont dans ſes Tragédies? Quelle nobleſſe de ſentimens! Quelle grandeur d'ame! Quel rafinement, quelle profondeur de politique! Ses perſonnages n'ont d'humain que le langage! Ils s'énoncent en héros faits pour enchaîner le monde! Tout tremble, tout s'abaiſſe devant eux. Ils croyent honorer les Rois, & les Potentats de la terre, en daignant les fouler aux pieds.

Pour que l'*action tragique* ſoit véritablement *noble*, il faut, non-ſeulement que le ſujet le ſoit, mais que les moyens qui ſervent à la nouer, ou à la dénouer, n'ayent rien de bas & de ridicule. Il nous ſemble que

la Tragédie de *Guillaume Tell* péche contre cette régle. Le ſujet en eſt *noble.* Il s'agit de recouvrer la liberté Suiſſe qui gémit ſous le joug de la tyrannie Autrichienne. Mais quel prétexte prend-on pour s'affranchir de l'eſclavage ? Celui de refuſer de ſaluer un chapeau qui eſt au bout d'une pique, dans une place d'*Altorf*. *Griſler*, Gouverneur de l'Empereur *Albert*, au lieu de punir *Guillaume Tell*, qui eſt à la tête des révoltés, met, en politique mal-adroit, la vie de ce républicain à une condition biſarre, celle d'enlever une pomme de deſſus la tête de ſon fils du premier coup. Quand ce fait d'hiſtoire ſeroit auſſi vrai, qu'il eſt révoqué en doute, ce reſſort ne ſeroit pas moins indigne du cothurne. Il en réſulteroit encore plus de beautés qu'il n'y en a dans cette Tragédie ; elles n'ennobliroient jamais la ſource qui les auroit produites. Ce n'eſt pas dans des momens de fermentation, & dans des ſituations auſſi violentes, qu'on doit éprouver la dextérité & l'adreſſe de *Guillaume Tell*. Mais, dira-t-on, le Gouverneur l'exige ? Nous répondons, qu'il eſt pitoyable de lui faire exiger une choſe qui décèle un enfant, plutôt qu'un homme d'Etat chargé des intérêts de l'Autriche. Du moins, que *Guillaume Tell* refuſe de lui obéir ; qu'en bon père, il n'expoſe pas la vie de ſon fils au hazard ; qu'en brave républicain, il ne donne pas l'exemple d'une ſoumiſſion biſarre & aveugle. Mais, ajoute-t-on, cet événement, dont quelques Auteurs ont douté, eſt conſacré dans pluſieurs Hiſtoires. On répondra que :

» Le vrai peut quelquefois n'être pas vraiſemblable. «
(*Boileau*, *art Poët.*)

Et que d'ailleurs tout ce qui eſt dans l'Hiſtoire, n'eſt pas fait pour être mis ſur nos Théâtres.

Il ne ſuffit pas que le ſujet & les moyens ſoient nobles dans la Tragédie ; il faut que les motifs le ſoient auſſi.

Celle des Grecs avoit un objet politique qui les intéreſſoit davantage que le nôtre ne nous intéreſſe à cet égard ; mais elle a, à ſon tour, la ſupériorité de la morale ſur l'autre. Les Poëtes Grecs n'enſeignoient que la néceſſité de ſe ſoumettre au ſort. Ils ne mettoient devant les yeux des ſpectateurs que cette leçon terrible. Chez nous, la fatalité fait peu de choſe ; nous ne nous attachons qu'à rendre la vertu intéreſſante, le crime odieux. Le Poëte cherche à faire aimer l'innocence, à faire pâlir le vice, à réveiller les remords ; à rendre ſenſible l'égarement des paſſions. Dans *Phædre* l'amour eſt inévitable ; elle n'eſt criminelle & malheureuſe, que parce que *Vénus* la pourſuit. Chez nous on ne l'eſt que par ſon propre choix, ou pour n'avoir pas aſſez combattu contre ſon penchant, comme *Tiridate*. Il faut avouer que cette leçon en eſt plus terrible, plus utile, & que l'*action tragique* ſe propoſe, par conſéquent, ſur nos Théâtres une fin plus noble.

Ariſtote, & après lui, pluſieurs perſonnes, Dacier entr'autres qui n'a été que ſon écho, a prétendu que la Tragédie avoit pour objet de nous familiariſer avec la terreur & avec la pitié, pour nous

rendre moins ſenſibles au malheur. Etrange effet, que celui de rendre la patience dépendante de l'habitude; de n'inſpirer à l'homme d'autre courage que celui que produit le déſeſpoir, de rendre odieuſe la juſtice céleſte, d'inſpirer aux mortels une crainte injurieuſe contre la Divinité, comme dans les Tragédies Grecques! Quelle différente économie de ſentimens dans les nôtres? On n'y voit pas un Prince juſte devenir, malgré lui, parricide & inceſtueux; un fils livré aux furies pour avoir exécuté les ordres d'un oracle; mais on y voit le crime & les foibleſſes punies, comme dans *Athalie*, *Sémiramis*, *Radamiſte*, &c. & tous ces événemens, ſoutenus de la beauté de la morale, de l'élévation des maximes & des ſentimens, ajoute à la nobleſſe des motifs.

Après le choix du ſujet, & l'utilité de l'objet qu'on ſe propoſe, rien ne donne plus d'éclat à l'*action tragique* que les acceſſoires, & les circonſtances qui l'accompagnent. Dans *Sémiramis*, la ſcène ſe paſſe dans une place publique, à côté du palais de la Reine, entre le tombeau de *Ninus*, & le temple des Mages: voilà un appareil impoſant. Dans *Iphigénie en Aulide*, ces tentes, ces ſoldats plongés dans le ſommeil, la ſituation du chef des Grecs, tout commence à frapper. L'*action* intéreſſe ſur-tout, ſi elle ſe paſſe dans un jour ſolemnel, & qu'on attend avec impatience. Telle eſt l'époque à laquelle commence la Tragédie des *Horaces*. Deux peuples rivaux, également courageux & ambitieux, choiſiſſent chacun de leur côté trois combattans, entre les mains de qui ils remettent la deſtinée de leur Empire. Dans

Rodogune,

Rodogune, la ſcène ſe paſſe dans un jour choiſi par deux Souverains ennemis, pour faire un traité de paix; pour réconcilier par l'Hymen deux rivales irréconciliables; pour l'éclairciſſement d'un ſujet important, caché depuis vingt ans; pour décider du droit d'aîneſſe de deux freres jumeaux, déciſion de laquelle dépend le ſceptre, & le ſuccès de leur amour. Il faut avouer que Corneille eſt unique dans ces deux Pièces, & que jamais *action tragique* n'a commencé dans des jours plus ſolemnels.

On a prétendu, & bien des perſonnes ſoutiennent encore, que l'importance des perſonnages eſt néceſſaire pour donner de la nobleſſe à l'*action*. On a raiſon, ſi on ne conſidère que la pompe & la majeſté qui accompagnent l'autorité & la grandeur; mais s'il eſt queſtion des ſentimens, on trouve des héros dans les hommes vulgaires, & des événemens dignes de la Tragédie, dans les conditions les plus baſſes.

Pourquoi donc ne ſeroient-ils pas dignes de nous intéreſſer ſur le Théâtre? N'y a-t-il que les grands qui ſoient en droit de nous arracher des larmes? La proximité de notre état avec celui du malheureux qui nous attendrit, doit-elle nous faire rougir? N'eſt-ce pas outrager la nature, que de croire qu'elle aît beſoin de ces titres, pour nous trouver ſenſibles & compatiſſans? *Beverley* a-t-il arraché moins de larmes, que *Tancrède?* Pleure-t-on moins à la lecture de *Clarice*, qu'à celle de la *Princeſſe de Clèves?*

II. Le ſecond caractère de l'*action tragique*, eſt, d'être *pathétique*; c'eſt-à-dire, de nous attendrir ſur le malheur des autres, & de nous faire craindre

pour nous-mêmes, un ſort pareil à celui qui les accable; de nous faire éprouver, au ſein même de la triſteſſe, de la douleur, des larmes & des ſanglots, le plaiſir qui eſt inſéparable de l'exercice de la ſenſibilité du cœur.

Ainſi le ſecond objet que l'*action tragique* ſe propoſe, eſt, de faire naître en nous la *Terreur* & la *Pitié*. Elle ceſſeroit d'être *tragique*, ſi elle ne produiſoit pas ces ſentimens. Elle ſeroit imparfaite, ſi elle n'en excitoit qu'un ſeul; elle n'eſt jamais plus parfaite, que lorſqu'elle leur donne plus d'activité: mais il faut éviter qu'elle ne les exagère pas juſqu'à un certain point. L'exercice de la ſenſibilité deviendroit alors trop douloureux; la *terreur* ſe changeroit en *horreur*.

De tous les ſentimens, il n'y a que la *Terreur* & la *Pitié*, dont le pathétique ſoit vif & durable. Ceux de l'admiration, de la joie, de la haine, de la fureur, peuvent agiter notre ame avec plus de tranſport & de violence; mais ils n'y laiſſent point une empreinte auſſi durable. On hait moins *Œnone*, *Phædre*, *Narciſſe*, *Athalie*, *Aſſur*, qu'on ne plaint, ou qu'on ne tremble pour *Théramène*, *Britannicus*, *Joas*, *Ninias*. Ces deux ſentimens, analyſés de près, mettent en jeu tous les autres mouvemens de l'ame. Ils ſont comme le reſſort inviſible qui leur communique le degré de force néceſſaire pour agir; quelquefois ils en reçoivent l'impulſion qui les détermine. On eſpère, on deſire, on aime, on hait par *crainte* & par *pitié*. La *terreur* & la *compaſſion* naiſſent ſouvent du deſir, de l'eſpoir, de l'amour, & de la haine: mais, nous le répétons, quoique produites

par d'autres, ces deux paſſions ſe gravent plus profondément dans notre ame, parce qu'elles trouvent leur ſource dans l'amour de nous-mêmes ; parce qu'elles ont pour objet le mal préſent que nous voulons éviter ; parce qu'elles produiſent en nous cette triſteſſe noble & délicieuſe, dont le ſentiment eſt plus exquis, que ceux qui naiſſent des autres paſſions. Les larmes que nous arrachent *Andromaque* ou *Iphigénie*, la crainte & la pitié qu'elles nous inſpirent, ſont plus douces, que le ſentiment d'indignation & d'étonnement, tout noble qu'il eſt, que nous éprouvons pour *Cléopatre*, expirante, dans la Tragédie de *Rodogune*.

Mais pour exciter ces mouvemens, il faut des intérêts, des changemens de fortune, des intrigues propres à remplir l'objet qu'on ſe propoſe. Il faut mettre en oppoſition des paſſions violentes; contraſter les ſentimens ; compliquer le nœud de l'*action*, par le flux & reflux des paſſions ; lui donner à chaque inſtant une nouvelle chaleur, par une ſucceſſion continuelle de mouvemens, de ſituations, & de tableaux qui deviennent, de ſcène en ſcène, plus ſombres, plus terribles, & plus pathétiques; paſſer d'un état douloureux à un autre plus pénible encore ; il faut donner aux paſſions le plus haut degré de force poſſible, & puis les faire agir dans leurs accès, ſans que la réflexion aît le tems de les modérer & de les rallentir ; les peindre dans cet égarement & dans ce déſordre des ſens & de la raiſon, où l'ame ne ſe poſsède plus.

Les oppoſitions des ſentimens de la nature & du

devoir avec les paſſions, produiſent un effet *très-pathétique* ſur le Théâtre. *Horace* & *Curiace* ſont amis & beaux-frères; il faut cependant que l'un périſſe par la main de l'autre. *Rodrigue* adore *Chimène*, & il eſt forcé de laver une injure dans le ſang du père de ſon amante. Quelle ſituation que celle d'*Antiochus*, lorſque ſa mère lui demande la vie de ſon amante, & que cette dernière veut le forcer à plonger le poignard dans le ſein maternel; ou lorſque, après la mort de ſon frère, qui a été la victime de *Cléopatre*, il a à craindre de ſa part un pareil attentat!

L'ambition, l'orgueil, la haine, la vengeance, la tendreſſe paternelle & filiale, peuvent produire des ſituations extrêmement *pathétiques*; mais de toutes les paſſions, il n'en eſt pas de plus féconde en événemens terribles & touchans, que l'*amour*. Non cet *amour* tendre & langoureux, qui dégenère en froide galanterie, tel que celui de *Titus* pour *Bérénice*; mais cet *amour* au déſeſpoir, qui dévore les chaînes qu'on veut lui impoſer, qui franchit toutes les barrières qu'on lui oppoſe, qui ſe révolte contre la vertu même, qui l'immole à ſes tranſports, ou ne lui cède qu'en frémiſſant, qui, dans ſes emportemens & dans ſes fureurs, rompt tous les liens de la patrie, du devoir, & qui voudroit envelopper la nature entière dans ſa propre perte. Telle eſt *Camille* après la mort de ſon cher *Curiace*; telle eſt *Médée*, lorſqu'elle poignarde ſes propres enfans.

La différente combinaiſon de ſituations forme, ſelon Ariſtote, quatre genres de *Tragédie*, à qui il donne différens dégrés de perfection.

Premiérement, ou on connoît, dit-il, celui qu'on veut perdre, & on le fait périr, comme *Clytemnestre* qui tranche les jours de son époux; *Oreste*, ceux de sa mère, &c.

Secondement, ou on le fait périr sans le connoître, & on le regrette après l'avoir perdu, avant que l'*action* commence : c'est ainsi qu'*Œdipe* pleure son père, & songe à venger sa mort, &c. ou on le fait périr dans le cours de l'*action*; il cite l'*Almæon d'Astydamas*, & *Télégonus* dans *Ulysse blessé;* ces deux Pièces ne nous sont pas parvenues.

Le troisième genre, est lorsqu'on veut faire périr une personne à laquelle on est attaché, sans le connoître, & qu'on reconnoît pour la sauver, comme dans *Iphigénie en Tauride*, &c.

Le quatrième, lorsqu'on entreprend une chose, & qu'on ne l'acheve pas. Il condamme absolument ce dernier genre, qu'il ne connoissoit pas, sans doute; il se seroit bien vîte retracté, s'il eût vû le *Cid* de Corneille, & sa Tragédie de *Cinna*. De tous ces genres le premier est, selon lui, le moins *pathétique*. Les autres remplissent mieux l'objet de la Tragédie.

Ces genres se subdivisent en beaucoup d'espèces d'*actions tragiques*, dont l'intérêt & le pathétique varie, suivant les circonstances de celui qui agit, ou contre qui on agit. Nous ne finirions pas, si nous voulions entrer dans ces détails; nous aurons occasion d'en parler dans le mot TRAGÉDIE.

Le pathétique de l'*action tragique* consiste principalement dans la catastrophe ou le dénouement. Il

y en a de plusieurs sortes, suivant les genres d'*action*. Car, ou le héros de la Pièce est déjà malheureux, & arrive insensiblement au comble du malheur, comme *Hyppolite* ; &c. ou il passe de la félicité à l'infortune, comme *Œdipe*; &c. ou du sein du malheur à une fortune heureuse, comme *Nicomède*, &c. De plus, l'*action* peut être disposée de manière que de deux personnages, l'un criminel, l'autre vertueux, après bien des accidens, des dangers & des craintes, le bon est récompensé, & le méchant est puni.

Si le héros, déjà supposé malheureux, tombe insensiblement dans le comble de l'infortune, le dénouement renverse toutes les espérances qui paroissoient le flatter, & qui lui faisoient espérer de l'y soustraire, & le précipite dans le malheur tout d'un coup, ou par degrés ; mais sans retour.

S'il s'agit de rendre malheureux un homme comblé de bonheur & de gloire, le dénouement le fait, en détruisant cette grandeur, par les moyens qui paroissoient l'affermir.

Si l'on veut tirer du malheur une personne infortunée, le dénouement le fait par un retour d'événemens imprévus qui produisent un effet tout contraire à celui qu'ils annonçoient.

Enfin, s'il faut en même-tems punir le coupable, & sauver l'innocent, le dénouement s'y prête par une double opération, comme dans les deux cas précédens. De cette façon le dénouement peut être réduit à deux espèces ; du passage de l'infortune au bonheur, ou de la félicité à l'infortune.

Un des plus pathétiques dénouemens de l'antiquité,

eſt celui de l'*Œdipe*, de *Sophocle*. Il commence avec le nœud même, & continue tellement à nouer ce qu'il dénoue, que le ſort d'*Œdipe* s'embrouille même en ſe dévoilant, & n'eſt éclairci que par un ſeul mot, qui comme un rayon perçant, porte tout-à-coup la lumière dans l'eſprit d'*Œdipe*, lui deſſille entièrement les yeux, & lui fait connoître qu'il eſt le meurtrier de ſon père, & l'époux de ſa mère.

Il faut avouer que quelque pathétique que ſoit ce dénouement, il produit dans l'ame plus de découragement que de terreur & de pitié. *Œdipe* eſt annoncé toujours comme un Roi vertueux, un Prince généreux, un fils ſenſible; ſes vertus même ne ſont pas un tître pour le ſouſtraire au crime qui l'environne. Le ſort conduit ſon bras dans le ſein d'un père qu'il ne connoît pas; & pour mettre le comble à l'horreur de ſa deſtinée, il le rend inceſtueux. Si ce dernier malheur eſt la punition du premier, elle eſt cent fois plus terrible que ne l'eſt la faute; mais, quand *Œdipe* ſeroit auſſi coupable qu'il le paroît peu, qu'a fait *Jocaſte* au ſort, pour qu'il la deſtine à devenir l'épouſe d'un fils, & d'un fils parricide? Il en eſt de même d'*Oreſte*, qui eſt choiſi pour plonger le poignard dans le ſein de ſa mère. Ou ſa ſoumiſſion eſt légitime, ou elle eſt criminelle? Dans ce dernier cas, pourquoi les Dieux cherchent-ils à le tromper? S'il a dû leur obéir, pourquoi le livre-t-on aux furies? Pourquoi le choix de venger la mort d'un père ſur une mère adultère, ne tombe-t-il pas plutôt ſur *Electre*, qui ne ceſſe d'exciter ſon frère à la vengeance?

Que l'innocence & la vertu ſoient, ſi l'on veut, ſoumiſes aux plus rudes épreuves ; qu'elles ſoient en butte aux complots des méchans ; qu'elles ayent cette ſenſibilité touchante qui fait le charme du pathétique, que *Mérope* ſoit dans la dure alternative d'épouſer le Tyran, ou de voir périr ſon fils ; qu'on tremble pour le ſort de *Joas* ; mais qu'ils ne ſuccombent pas dans leur infortune, & que le ſpectateur ne ſe retire pas le cœur navré de douleur de ſavoir que *Pliſtène* a été immolé, & qu'*Atrée* jouit impunément du fruit de ſon crime. Quel eſt celui qui n'eſt point révolté de voir *Néron* tranquille & heureux, après avoir empoiſonné *Britannicus* ?

Dira-t-on que la mort d'*Athalie* & de *Poliphonte* n'ont rien de pathétique ; qu'ils ne reçoivent que le prix dû à leur ſcélérateſſe & à leurs forfaits ? A la bonne heure ; mais toutes les circonſtances qui ont précédé cette révolution, n'ont ſervi qu'à graduer les ſentimens de terreur & de pitié qu'on vouloit nous inſpirer. Le plaiſir que nous reſſentons, en voyant que les innocens qu'ils perſécutoient ont échappé à leurs coups, peut changer nos larmes de douleur en des larmes de joie ; mais nous ne frémiſſons pas moins, lorſque nous conſidérons l'abîme qui étoit entr'ouvert ſous leurs pas, quoique nous ſachions qu'ils l'ont franchi.

Qu'on ne nous diſe donc pas que les Tragédies Grecques, dans leſquelles les bons ſuccombent, ſont plus pathétiques que les autres. On a mis ſur la ſcène Françaiſe les meilleures Pièces de *Sophocle*, d'*Eſchile* & d'*Euripide*, & celles où l'innocence ſort

victorieuſe des épreuves auxquelles elle a été expoſée, comme dans les deux *Iphigénies*, &c. ne font pas moins d'effet ſur notre Théâtre. Il en eſt de même du *Cid*, d'*Héraclius*, de *Rodogune*, des *Horaces*, de *Mahomet*, de l'*Orphelin de la Chine*, &c. Si le pathétique n'eſt pas dans le dénouement, il eſt dans ce qui précède; dans l'intérêt de l'*action* qui devient de plus en plus attendriſſante; dans l'émotion qui redouble de ſcène en ſcène, dans les périls où eſt expoſée la vertu à l'approche du crime. Dans ce trouble intérieur qu'il nous eſt impoſſible de calmer; dans le deſir que nous avons de voir terminer le triomphe du coupable, & les maux du juſte.

Il n'eſt pas étonnant que chez les Grecs la cataſtrophe fut preſque toujours différente de la nôtre. Leur but moral n'avoit rien de commun avec celui que nous nous propoſons. Ils cherchoient à donner des leçons terribles aux grands, en leur faiſant ſentir qu'ils étoient ſous la dépendance du ſort. Ils lui livroient une victime quelconque, ſoit qu'elle fût innocente ou coupable; ſans vertu & ſans vices, ſans caractère, ſans mœurs décidées. C'eſt d'après cela, qu'Ariſtote avoit poſé pour principe que la Tragédie pouvoit ſe paſſer de mœurs.

Chez eux, pour exciter des ſentimens de terreur & de pitié, il ne falloit qu'une certaine combinaiſon de circonſtances, deſquelles il réſultât un événement pathétique. Auſſi l'*action* étoit vuide d'ellemême, & le Poëte n'étoit occupé que de la cataſtrophe. La fatalité conduiſoit tout, moyennant quoi, la cauſe des événemens étoit indépendante des

perſonnages. Il ſuffiſoit qu'ils fuſſent audevant du malheur. Comme *Phædre* qui eſt forcée par *Vénus*, d'aimer *Hippolyte*; ou comme *Hercule* que *Junon* aveugle, & qui poignarde ſon épouſe & ſes enfans.

Souvent même le malheur étoit fixé ſur les pas de l'infortuné qu'il pourſuivoit. *Œdipe* tombe dans le plus affreux des abîmes par les efforts qu'il fait pour l'éviter. Par-là, les Grecs étoient obligés de multiplier les reconnoiſſances; & comme elles ne ſuffiſoient pas ſouvent pour remplir la durée de l'*action*, le Poëte mettoit dans la bouche des ces Acteurs des diſputes politiques & philoſophiques, au lieu d'imaginer des incidens qui intéreſſaſſent dans le cours de l'*action*, & qui amenaſſent la cataſtrophe.

Il n'en eſt pas de même ſur notre Théâtre. Le Poëte éloigne de ſon *action* la fatalité & la contrainte. Il laiſſe à la vertu & au crime cette liberté qui fait le mérite de l'une, & qui ôte toute apparence d'excuſe à l'autre. L'homme paſſionné, s'il eſt malheureux, ne le devient que librement; & en même-tems que les effets que produit en lui l'égarement, nous attendriſſent; nous craignons d'en être, à notre tour, le jouet & la victime. Enfin l'amour, la haine, la vengeance, les gradations des ſentimens, le flux & reflux des paſſions, leurs révolutions, leurs contraſtes; mille mouvemens inconnus aux anciens ont pris ſur notre Théâtre, la place des Dieux, du ſort & de la fatalité: & l'on ſent que, non-ſeulement il a été plus difficile de mettre en œuvre les reſſorts des paſſions, que ceux de la deſtinée, mais qu'il en a

dû résulter un pathétique plus vrai, une pitié, & une crainte plus utiles.

III. L'*action tragique* doit être *théâtrale*. Il ne suffit pas qu'elle soit noble & pathétique; mais il faut qu'elle mérite d'être représentée sur le Théâtre, & qu'elle soit capable d'intéresser, & d'exciter dans les cœurs les sentimens qu'on se propose d'y faire naître. *Tiridate* & *Bérénice* péchent principalement contre cette régle. L'un & l'autre ne sont qu'une élégie, quelquefois assez peu intéressante. Il en est de même de bien des Tragédies modernes qui n'offrent souvent que des déclamations froides, au lieu de présenter des situations attendrissantes. Il semble que dans ces Pièces l'Auteur s'attache plutôt à analyser les passions & les sentimens, qu'à les mettre en jeu, & à faire naître de leur mêlange ou de leur opposition, des mouvemens dignes du Théâtre.

On pourroit dire avec encore plus de raison, de ces sortes de Tragédies, ce que disoit S. Evremond de son tems. » Ce qui doit être tendre, n'est souvent que doux; ce qui doit former à la pitié, » fait naître à peine la tendresse. L'émotion tient » lieu du saisissement; l'étonnement, de la terreur. » Il manque à nos sentimens quelque chose d'assez » profond. Les passions à demi peintes n'excitent que » des sentimens imparfaits, qui ne sauroient ni les » laisser dans leurs assiettes, ni les enlever hors » d'elles-mêmes. «

Mais, sous prétexte de rendre l'*action théâtrale*, il ne faut pas trop compliquer les événemens, exagérer les situations, outrer les caractères, &

tirer le tragique d'un fond bisarre & singulier.

La situation de *Mérope* sur le point de poignarder son fils, qu'elle ne connoît pas, est simple, & infiniment plus théâtrale que tous les mouvemens, & que les combats qu'on livre sur la scène dans *Hypermnestre*. Lorsqu'on voit que, dans *Inès de Castro*, on donne à *Dom Pedre* deux Juges, dont l'un doit le haïr, & le déclare innocent; & l'autre doit l'aimer, & le condamne. On ne voit dans cette situation qu'une singularité étudiée, qui frappe plus, que le pathétique qui en pourroit résulter.

Sous prétexte de rendre une *action théâtrale*, il faut bien se garder d'offrir des situations qui sont faites pour révolter la raison ou les sens.

» *Nec pueros coram populo* Medea *trucidet;*
» *Nec humana palam coquat exta nefarius* Atreus,
» *Aut in avem* Progne *vertatur*, Cadmus *in anguem.* «

(Horat. art Poët.)

» *Médée* ne doit pas égorger ses enfans aux yeux » du spectateur; l'horrible *Atrée* ne fera point cuire » des entrailles humaines devant eux; *Progné* ne » sera point changée en oiseau, & *Cadmus* en serpent. «

Le Théâtre Grec, & le Théâtre Anglais péchent souvent contre cette dernière régle, avec la différence que le merveilleux étoit dans les mœurs du premier, & qu'il n'est pas dans celles du dernier.

A l'égard des situations sombres & atroces, il faut les mesurer à la sensibilité des peuples, & ne

pas imiter *Eschile* dont la Tragédie des *Euménides* fit avorter quelques femmes, & mourir des enfans que rien ne fut capable de rassurer contre la crainte que la représentation de cette Pièce leur inspira.

Des spectacles, tels que ceux dont se repaissent les Anglais, ne sont pas faits pour nous. Le Français n'a pas besoin d'un tragique qui parle aux sens, mais de celui qui résulte des mouvemens du cœur. On frémit d'horreur, lorsque *Radamiste* dit à *Hiéron*, en parlant de *Zénobie*, qu'il aimoit passionnément, & qu'il craignoit qu'on ne lui enlevât :

» Jamais rien de si beau ne s'offrit à ma vue,
» Tant d'attraits, cependant, loin d'attendrir mon cœur,
» Ne firent qu'augmenter ma jalouse fureur.
» *Quoi*, dis-je, en frémissant, *la mort que je m'apprête*,
» *Va donc à* Tiridate *assurer sa conquête !*
» Les pleurs de *Zénobie* irritant ce transport,
» Pour prix de tant d'amour, je lui donnai la mort;
» Et n'écoutant plus rien que ma fureur extrême,
» Dans l'Araxe aussi-tôt je la traînai moi-même.
» Ce fut là, que ma main lui choisit un tombeau,
» Et que de notre Hymen j'éteignis le flambeau. «

(*Crébill. Trag. de Radam. & Zénob.*)

Si ce simple récit est capable de révolter le cœur, que seroit-ce si on le mettoit en *action ?* Nous ne sommes pas faits pour être témoins de pareilles horreurs. Malheur au peuple féroce qui a besoin de ce spectacle, & qui ne peut être ému, qu'autant qu'on lui présente des monstres.

Il faut distinguer une *action atroce* de celle qui

n'eſt que *pathétique*. La première ne ſera jamais théâtrale pour nous, quelques efforts qu'on faſſe pour tâcher de nous accoutumer à ce genre. La coupe remplie du ſang de *Pliſtène*, dans *Atrée* & *Thieſte* de Crébillon, a fait horreur: on a éprouvé ce même ſentiment, lorſque *Béverley*, après avoir avalé du poiſon, veut plonger un poignard dans le ſein de ſon fils, pour le ſouſtraire aux maux qui marchent à la ſuite de la misère. La même délicateſſe qui avoit réprouvé cette ſituation dans les Romans de *Cléveland* & de l'*Homme ſauvage*, n'a pû la voir ſe reproduire ſur le Théâtre. On a été indigné avec raiſon contre l'Acteur qui eſt ſorti du tombeau de *Ninus*, dans *Sémiramis*, avec un bras & un poignard enſanglantés. Nous ne ſaurions le répéter aſſez; de pareils excès ne ſont point faits pour les Français.

Que *Sophocle* mette un poignard à la main d'*Oreſte* pour aſſaſſiner ſa mère, & que, pour lui faire commettre cette action dénaturée, il choiſiſſe le tems auquel *Clytemneſtre* eſt aux genoux de ſon fils, les embraſſe étroitement, demande la vie; que le monſtre enfonce le glaive à différentes repriſes dans le cœur de celle qui lui a donné le jour. Nos cheveux ſe dreſſeront ſur la tête. Envain, pour faire trouver ſon *action* moins attroce, on dira, qu'il venge la mort d'un père. Eh! n'eſt-ce pas ſur ſa propre mère qu'il la venge? N'a-t-il donc point d'entrailles pour elle? Le crime de *Clytemneſtre* a-t-il donc détruit la nature dans le cœur de ſon fils? Crébillon, le ſombre Crébillon, en a agi bien autrement. Corneille fait tenir une conduite bien

oppoſée à *Antiochus*, contre *Cléopatre*, dans *Rodogune*.

Puiſque la coupe d'*Atrée* fait tant d'horreur ſur la ſcène, dans la Tragédie Françaiſe, qu'auroit-ce été ſi le Poëte eût, comme Sénéque, fait bouillir les membres des enfans de *Thieſte* ſur le Théâtre, pour les faire dévorer enſuite à leur père? Qui pourroit voir, ſans frémir, *Gabrielle du Vergi* manger, ſans le ſavoir, le cœur de ſon amant?

La Tragédie Françaiſe ne réprouve pas moins le faux merveilleux, c'eſt-à-dire, celui qui vient non des ſentimens; mais celui par lequel on veut que nous nous prêtions à une illuſion qui choque la raiſon. Telle eſt l'*ombre* de *Ninus* dans *Sémiramis*, & celle qui pourſuit *Hamlet*, pour le forcer de venger la mort de ſon père. Une pareille opinion n'eſt point dans nos mœurs : il y a long-tems qu'on ne croit plus aux revenans. Shakespéar en a fait paroître dans ſes Tragédies, & ce n'eſt pas ce qu'il a fait de mieux, de l'aveu même des Anglais.

Ce merveilleux eſt encore plus condamnable, lorſqu'on s'en ſert pour le dénouement, quand le Poëte ne ſait comment terminer ſon intrigue, & qu'il fait intervenir un *Dieu*, comme Apollon dans l'*Oreſte* d'Euripide. Ariſtote condamne le char dont ſe ſert *Médée* pour fuir à Corinthe, après avoir rempli ſes objets de vengeance; quoique l'idée où l'on eſt, qu'elle eſt magicienne, & qu'elle peut tout par ſes enchantemens, ſemblent excuſer ce dénouement.

ACTION COMIQUE
EN GÉNÉRAL.

Il n'y a pas de Comédie sans *action*. L'*action* seule la distingue du dialogue simple. Ce dernier n'est, en général, qu'une conversation entre deux, ou un plus grand nombre de personnes, sur un ou plusieurs points d'Histoire, de Philosophie, de Morale, de Critique, &c. ou si elle a quelque objet d'utilité, & si, pour la rendre plus sensible, on la met en *action*, elle n'est que momentanée. D'ailleurs, comme elle n'offre ni des mouvemens, ni des situations, ni un nœud capable d'intéresser, & qu'elle ne sauroit être l'image fidèle des événemens qui se passent tous les jours sous nos yeux, on ne doit pas la regarder comme un Drame.

La Comédie diffère aussi de la Tragédie en ce que celle-ci offre le choc des intérêts & des passions, qu'elle est un tableau frappant où l'on met toujours en opposition les vices & les vertus, les sentimens & les devoirs; & l'autre, une peinture des ridicules de la société, une image naturelle des contrastes que les travers des hommes offrent entr'eux, ou de leur opposition avec la raison & la décence. L'*action tragique* est fondée sur des sentimens extraordinaires; l'*action comique* sur des intérêts, & des caractères qui nous sont familiers. L'une emprunte des couleurs peu communes, pour peindre les hommes tels qu'ils sont, ou tels qu'ils ont été dans quelques occasions; l'autre les représente tels qu'ils ont coutume d'être.

La premiere nous retrace, d'une manière pathétique, un trait d'Histoire capable de nous intéresser; la seconde offre, d'une manière agréable, & quelquefois attendrissante, le portrait de plusieurs hommes dont les traits sont rassemblés & fondus dans une même figure. Enfin, le vice n'est du ressort de la Comédie, qu'autant qu'il y paroît ridicule ou méprisable; s'il y paroît odieux, comme dans le *Tartuffe*, le sentiment qu'il inspire fait une exception à la régle générale. Le Poëte croit pouvoir s'en affranchir en faveur de l'utilité morale qu'il se propose. Le monde avoit été trop long-tems la dupe des faux dévots; il n'étoit que trop juste que Molière dévoilât les noirceurs dont ils étoient capables, qu'il arrachât le masque dont ils vouloient se couvrir, & qu'il en fît justice.

Rien ne fait mieux sentir la différence qu'il y a entre l'*action tragique* & l'*action comique*, que la comparaison qu'on peut faire entre elles, lorsqu'elles roulent sur le même sujet. Dans *Hérode*, par exemple, & dans le *Cocu imaginaire*, la jalousie est le grand ressort qui donne du mouvement à la machine. Mais dans la Tragédie, cette passion est dépeinte avec ses emportemens & ses fureurs; on ne la représente qu'avec un poignard à la main, & suivie de tout ce qui est capable d'inspirer la terreur & la pitié; dans la Comédie, au contraire, on ne l'offre que sous les faces plaisantes & ridicules qu'elle peut avoir. Le *Joueur* de Regnard, & le *Joueur Anglais*, se ruinent également au jeu. On rit à la représentation de l'un, on fond en larmes à celle de l'autre. D'où

vient cela ? De la manière dont les Auteurs ont traité leur ſujet.

Ces ſentimens ſont dans la nature. Il en eſt au Théâtre, comme dans la ſociété ; on pleure ſouvent dans une compagnie pour le même ſujet, qui a fourni matière à la raillerie dans une autre ; & ſi l'on ſe tranſporte de la première dans la ſeconde, on aura été d'abord attendri, de ce dont on doit rire l'inſtant d'après. Ce n'eſt pas que l'objet qui aura occaſionné des impreſſions auſſi différentes, ait changé de nature ; mais parce qu'il aura été préſenté ſous des rapports divers.

Un régiment Français qui ſe trouvoit à la fameuſe bataille de Spire, eut ordre de ne faire aucun quartier à perſonne ; un Officier Allemand, qui s'étoit précipité aux genoux d'un de nos Lieutenans, lui demandoit la vie, en lui faiſant les plus vives inſtances ; tous ceux qui étoient autour de lui étoient attendris de ſes prières & de ſes larmes. L'Officier Français en étoit autant, & peut-être plus ému qu'aucun d'eux ; mais ſe trouvant dans la dure néceſſité de remplir ſon devoir, il dit à l'Allemand : *Demandez tout ce qu'il vous plaira, excepté la vie ; car il ne m'eſt pas poſſible de vous l'accorder.* Cette naïveté fut répétée par pluſieurs perſonnes qui l'avoient entendue : on ne put s'empêcher d'en rire, au milieu même des horreurs du carnage.

L'*action comique*, doit avoir comme la Tragédie, cette unité, & cette continuité de caractère, cette ſimplicité, cette aiſance dans la marche de la fable, & dans le tiſſu de l'intrigue, ce naturel dans le

dialogue, cette liaiſon dans les événemens, cette vérité dans les ſituations & dans les ſentimens, d'où réſulte l'illuſion théâtrale. C'eſt une labyrinthe, qui va & qui revient toujours ſur lui-même, où l'on aime à s'égarer & à ſe perdre, d'où l'on cherche cependant à ſortir; & où l'on rentre avec plaiſir, lorſqu'une fauſſe iſſue nous rejette dans quelque endroit agréable: mais il faut que le charme qui nous égare, ſoit toujours caché; il faut que le fil qui nous conduit ſoit ſi délié, qu'on ne le ſente jamais. Le plaiſir ceſſe, ſi l'art vient à être découvert. Il faut que les caractères ſe mêlent, que les paſſions ſe heurtent & s'entre-choquent, que les ridicules ſe faſſent ſentir par leur oppoſition; mais que la nature ſeule paroiſſe les contraſter, & que le Poëte ne ſemble y avoir eu d'autre part, que celle d'avoir ſû préſenter l'ouvrage de la nature.

Quoique nous ayons dit que l'*action comique* eſt le miroir fidèle qui réfléchit à nos yeux, l'image des travers, des vices, des vertus, des ridicules qui compoſent le cercle de la vie, il n'en faut pas conclure, que le Poëte doive être aſſervi à copier ſervilement la nature, & à la repréſenter telle qu'elle eſt, ſans forcer un peu les traits de ſon pinceau. Le Théâtre a ſon optique. Les portraits ſont manqués, ſi le ſpectateur s'apperçoit qu'on les outre; mais il faut auſſi qu'ils marquent aſſez pour être apperçus dans leur juſte proportion. Il faut une grande juſteſſe d'eſprit, une perception fine & délicate, une combinaiſon exacte, afin de ſaiſir ce point milieu qui eſt néceſſaire, pour offrir au

ſpectateur une peinture naïve de la nature ; pour lui faire oublier qu'il eſt au ſpectacle, & pour lui faire voir tout ce qu'il eſt important qu'il voie.

Mais il faut encore plus de diſcernement, lorſque des motifs particuliers mettent le Poëte dans le cas d'outrer un peu les ſituations. L'art le plus difficile, ſans doute, eſt de charger les portraits, de façon cependant que le ſpectateur n'en ſoit point choqué. Molière, l'inimitable Molière, a fait en ce genre, comme dans beaucoup d'autres, le déſeſpoir de tous ceux qui ont voulu courir la même carrière.

Il falloit exagérer le mépris que tout homme de bon ſens devoit attacher aux airs guindés, aux expreſſions précieuſes, à cette afféterie dont la contagion s'étoit répandue de la Cour, dans la Capitale, & dans les Provinces. C'eſt ce qu'il fit dans les *précieuſes ridicules*. Le traveſtiſſement des valets, leurs tons, leurs propos, les coups de bâtons qu'ils reçoivent ſur la ſcène, ſont, ſi l'on veut, un remède violent ; mais il contribua avec ſuccès à arrêter les ravages que le mauvais goût ne ceſſoit de faire. C'eſt ainſi, qu'il corrigea les bourgeois de la manie qu'ils avoient de contracter des alliances illuſtres, comme dans *George Dandin* ; ou du goût encore plus biſarre d'imiter les airs, & de ſe donner les tons d'un homme de qualité. Le *Bourgeois Gentilhomme* eſt ennivré de l'encens qu'on lui prodigue : il paye avec prodigalité les titres qu'on lui donne. Il paye pour celui de *Monſeigneur*, de *votre Grandeur* ; il avoue qu'il auroit donné toute ſa bourſe, ſi le garçon Tailleur eût été juſqu'à l'*Alteſſe*.

L'aveu que Molière lui fait faire, eſt une exagération; mais il falloit lui faire dire ce que bien des ſpectateurs penſoient, afin de leur rendre plus ſenſible le ridicule de leur vanité. C'eſt auſſi par ce moyen qu'il eſt parvenu, après beaucoup d'efforts, à empêcher les Médecins de parler un jargon barbare, & inintelligible pour eux-mêmes, & de ne paroître chez leurs malades qu'affublés de la robe doctorale.

Il faut convenir, qu'il n'appartient qu'à Molière ſeul, d'outrer un peu la nature, ſans la forcer. C'eſt un ſecret qui eſt mort avec ce grand homme. Envain ceux qui l'ont ſuivi ont voulu l'imiter, & tenir toujours un juſte milieu entre le naturel & l'outré, le vrai & l'impoſſible: ils ont ſouvent paſſé les bornes de la nature, & défiguré la vérité dans leurs Pièces; ſi on en excepte un très-petit nombre, telles que la *Métromanie*, la *Pupille*, &c.

La vraiſemblance ſuffit dans la Tragédie; mais c'eſt toute autre choſe dans l'*action comique*. L'une a, à cet égard, des privilèges que l'autre n'a pas. Il ſuffit dans la première qu'une choſe puiſſe être. Il importe peu qu'elle exiſte réellement, ou qu'elle ſoit rare; mais, dans l'autre, il faut qu'elle ſoit ordinaire & commune dans nos mœurs, & qu'elle prenne ſa ſource dans la manière actuelle d'être dans la ſociété. Ce n'eſt pas cependant, qu'un même homme offre, dans un ſeul jour, autant de ſituations comiques, qu'il lui échappe autant de traits, qu'on en repréſente dans une Comédie: mais cette eſpèce d'exagération rentre dans la vérité, lorſque ces

différens traits qui paroissent entassés, ne sont multipliés ainsi, que parce que des circonstances ménagées avec art, les nécessitent.

L'*action comique* ne se forme donc pas, comme celle de la Tragédie, par les moyens d'une combinaison d'événemens, de caractères, de situations possibles à la rigueur : si cela étoit, elle cesseroit d'être une expérience ordinaire sur le cœur humain. Ce n'est point un particulier isolé & unique dans son espèce qu'on s'attache à y dépeindre, c'est l'espèce en général, qu'on offre pour modèle. Il n'est pas question d'y faire voir un *Avare*, un *Fourbe*, un *Joueur*, une *Coquette*, un *Jaloux*, tels qu'il peut y en avoir, ou tels qu'il en existe rarement; mais tels qu'il y en a sur la scène du monde, où nous allons tous les jours jouer notre rôle en qualité d'Acteurs ou de spectateurs. D'après ce principe, on voit qu'il est très-facile de faire le procès à bien des Comédies.

Nous avons dit que l'*action comique* offroit les vices & les passions des hommes, qu'elle présentoit leurs *actions* sous un point de vue ridicule. Avant d'aller plus avant, il faut fixer les idées qu'on doit avoir du *ridicule* : nous n'offrirons que des principes généraux; nous aurons occasion de les détailler dans le mot RIDICULE.

Le *ridicule* est une de ces choses qui nous frappent plus, qu'il n'est facile de les définir. Aristote dit, *que c'est un défaut qui cause une difformité sans douleur*. Cette difformité est une opposition des mœurs, des *actions*, des façons, des pensées, des paroles, de la manière d'être d'un homme, avec les loix, les

usages, la manière d'agir & de vivre dans la société. Qu'un *Anglais* s'habille à la manière des *Français*, qu'il veuille parler leur langue, prendre leur ton, & imiter cet air d'aisance, de vivacité, de légéreté, qui est propre à leur nation, il sera nécessairement ridicule. Qu'une *mère décrépite* veuille avoir encore plus de prétentions que sa *fille*; qu'un *vieillard* soit encore amoureux, voilà du *ridicule*; mais il sera plus grand encore, si la première exige les assiduités & les hommages, qu'un amant n'accorde qu'à la jeunesse & à la beauté; & si l'autre affecte auprès de l'objet de sa tendresse, l'air évaporé d'un jeune homme, les feux, les transports, d'un âge qui est déjà bien loin de lui; s'il annonce des passions violentes dans un corps sans vigueur. L'effet qui résulte d'un pareil contraste, est ce qu'on appelle le *ridicule*.

Il n'est pas nécessaire, pour que le *ridicule* soit sensible, que les passions & les sentimens ayent une opposition aussi marquée, il suffit qu'on puisse l'appercevoir. On peut placer entre un *fils prodigue* & un *père avare*, un *homme économe* & *généreux*. En voilà assez pour faire ressortir le *ridicule* de l'un & de l'autre. Il étoit d'abord très-frappant; mais il devient plus vrai & plus délicat, par l'entremise du troisième personnage, qui est pour les spectateurs un objet de comparaison. Ces deux extrêmes offroient des couleurs trop tranchantes, lorsqu'elles étoient en opposition; elles se radoucissent, par ce qu'elles ont de commun avec celle qu'on place au milieu, & on distingue plus sûrement celles dont la teinte

ſe confond avec le modèle qu'on préſente, & celles qui lui ſont étrangères.

C'eſt ſans contredit un des moyens les plus propres à fixer les idées des hommes ſur les *ridicules*, & à les en corriger. Que le Poëte mette un *avare* ſur la ſcène ; qu'il le repréſente ſous les traits les plus vrais & les plus naturels ; la plus grande partie des ſpectateurs frappés de ce portrait hideux, pour éviter un excès auſſi révoltant, aimeront mieux donner dans un autre, qui eſt presque auſſi condamnable. Qu'il mette cet *avare* en oppoſition avec un *homme prodigue* & *diſſipateur*, qui court tous les jours à ſa perte, & qui ſe trouve à la veille d'être ruiné ; qu'il faſſe voir les dangers d'une dépenſe mal-entendue ; on ſera tenté de devenir *avare*, pour ne point être expoſé à mourir de faim, après avoir poſſédé une fortune conſidérable. Qu'il place, au milieu de ces deux perſonnages, un *galant-homme*, également éloigné des excès de la prodigalité, & d'une ſordide avarice ; alors chacun ſe dira à lui-même : Voilà comme je dois être.

L'art de faire reſſortir ainſi les *ridicules* par l'oppoſition des caractères, exige une connoiſſance parfaite des mœurs, & un coup d'œil auſſi juſte, que rapide. Perſonne n'a jamais poſſédé ce ſecret comme Molière. Il fait paroître un homme doux & modéré qui ne ſait pas confondre la véritable & ſolide piété, avec ce qui n'en a que les apparences ; & qui plaignant la foibleſſe d'un honnête homme trop crédule, parvient, à force de conſtance, à arracher le voile impoſteur dont l'hypocriſie ſe couvre.

Le fameux *Callot* avoit l'art de donner un air de *ridicule* aux portraits les plus ſérieux, quelques reſſemblans qu'ils fuſſent. Il n'avoit beſoin que de quelques combinaiſons, de quelques nuances, ou de quelques acceſſoires, pour parodier ainſi les figures, ſans en altérer les traits, du moins ſenſiblement. Le ton ſur lequel on récite les vers les plus pathétiques, les circonſtances auxquelles on les applique, ſuffiſent pour les faire paroître plaiſans ou burleſques. Il en eſt de même de toutes nos actions, de nos penſées, de nos paroles, de nos mouvemens; il n'en eſt aucun qui, avec le plus léger changement, ne paroiſſe *ridicule*, même ſans la moindre altération; il ne faut que les ramener ſous un nouveau point de vue, & les préſenter ſous une face différente de celle ſous laquelle on l'a vu d'abord. Cette ſeule obſervation ſuffit pour faire voir que les ſources du *ridicule* ſont inépuiſables, bien loin d'être taries, comme on l'a prétendu. Ce ne ſont pas les ſujets des bonnes Comédies qui nous manquent, c'eſt le talent de les compoſer.

Mais que le Poëte n'abuſe jamais de la facilité qu'il peut avoir de parodier les *actions* humaines au détriment des mœurs, de la vertu, & de ſon devoir. Qu'il répande avec profuſion le *ridicule* ſur les vices, les paſſions & les travers; mais qu'il n'aviliſſe en aucune occaſion, des qualités qui ſont faites pour attirer nos reſpects, & non pour exciter nos riſées. Qu'il faſſe comme Molière, qui ſait faire eſtimer la probité du *Miſantrope*, dans le tems même qu'on s'amuſe de ſes *ridicules*.

Le *ridicule* peut ſe trouver dans les *paroles*, & dans les *actions*. Le premier, pour être véritablement comique, doit naître des ſituations, ſans quoi, ce ne ſont que des jeux d'eſprit, ou des mots qui ne tiennent point à l'*action*. Ils rendent trop ſenſible l'intention que le Poëte a de nous amuſer. On ſourit à peine à l'art, lorſqu'il eſt découvert. D'où vient que *les beaux yeux de ma caſſette*, la répétition du vieillard, dans les *Fourberies* de *Scapin*: que *diantre alloit-il faire dans cette galère! Maudite galère?* &c. Que les propos de *Soſie* avec *Mercure* & avec *Amphitrion* paroiſſent ſi *ridicules?* C'eſt, parce qu'ils ſont amenés par les ſituations, & qu'on ne ſauroit les ſupprimer, ſans ôter à l'*action* le caractère qui la diſtingue. En général, tout ce qui n'eſt que bons mots, fineſſe d'expreſſions, ſaillie, pointes, &c. ne ſert qu'à affoiblir l'*action*, s'il ne lui eſt pas intimement uni.

Comme il y a pluſieurs genres de Comédie, il y a auſſi pluſieurs eſpèces de *ridicule*. Il y a un *ridicule* délicat, ingénieux, qui n'eſt fait pour être ſenti que des perſonnes d'un certain état, qui ont de l'uſage, & une certaine fineſſe dans l'eſprit. Tel eſt celui qu'on trouve, en général, dans les *Femmes ſçavantes*, dans le *Tartuffe*, le *Miſantrope*, le *Philoſophe marié*, &c. & dans les Pièces de la Chauſſée. Celui-là appartient au *haut-comique*.

En général, tout Drame, où les caractères ſont adoucis par l'éducation, où les vices ſont palliés par les bienſéances, où tout, juſqu'aux préjugés, aux modes, aux uſages, à l'étiquette, eſt réduit en

principe ; où les défauts paroiſſent des vertus, où les *ridicules* ceſſent de paroître choquans, ſous le vernis de politeſſe qui les cache, tout Drame, dis-je, de cette eſpèce, appartient au *haut-comique*. Il faut, pour m'exprimer ainſi, décompoſer tous ces poiſons, pour en faire connoître le danger. Le *ridicule* dans ces occaſions, ne peut être véritablement ſenſible, que par l'oppoſition des caractères. Ils doivent produire l'effet de cet agent actif qui ſépare l'or des matières hétérogènes avec leſquelles il eſt confondu.

Le *bas-comique* a ſon genre de *ridicule*. Il eſt plus frappant, plus caractériſé, plus à la portée des perſonnages, à qui on l'applique, & du peuple qu'on veut divertir ; tel eſt le *ridicule* de ceux qui forcent un *payſan* qui fait des fagots, à exercer la Médecine ; telle eſt la réception du *Malade imaginaire*, &c. &c. &c.

Il y a, entre ces deux genres, un *ridicule* qui égaie le ſérieux de l'un, & qui corrige le groteſque de l'autre. Telle eſt la manie du *Bourgeois Gentilhomme* qui veut apprendre la muſique, la danſe, & l'art de l'eſcrime ; parce que les gens de qualité chantent, danſent, & font des armes. Telle eſt ſa ſurpriſe, lorſqu'il s'écoute, en prononçant A, E, I, O, U, & l'idée où il eſt d'avoir de grandes lumières, en apprenant qu'il *fait, depuis quarante ans, de la proſe, ſans le ſavoir.*

Il y a un *ridicule* attaché aux vices, ou aux mœurs générales des hommes ; & un autre qui a pour objet les uſages & les mœurs particulières des peuples. Le premier prend ſa ſource dans le cœur

humain, & l'autre dans les travers de l'esprit. Celui-ci n'est que rélatif ; celui-là est réel. Considéré sous ce point de vue, le *ridicule* n'est pas toujours d'*opinion*, comme quelques personnes l'ont prétendu.

A l'égard du premier genre de *ridicule*, s'il a pour objet des caractères généraux, s'il porte sur quelque vice radical de l'humanité, il ne sera que trop ressemblant dans tous les pays, & dans tous les siècles. » L'*Avocat Patelin* semble peint de nos jours. » L'*Avare* de Plaute a ses originaux à Paris. Le *Mi-* » *santrope* de Molière eût trouvé les siens à Rome. » Tels sont malheureusement chez les hommes le » contraste & le mêlange de l'amour-propre & de » la raison ; que la théorie des bonnes mœurs, & » la pratique des mauvaises sont presque toujours, » & par-tout, les mêmes. L'*avarice*, cette avidité » insatiable, qui fait qu'on se prive de tout, pour » ne manquer de rien. L'*envie*, ce mêlange d'estime » & de haine pour les qualités qu'on n'a pas. » L'*hypocrisie*, ce masque du vice déguisé en vertu. » La *flatterie*, ce commerce infâme entre la bassesse » & la vanité ; tous ces vices, & une infinité d'au- » tres, existeront par-tout où il y aura des hom- » mes, & par-tout ils seront regardés comme des » vices..... C'est ce qui assure, a jamais, le » succès du *comique qui attaque les mœurs générales*.

» Il n'en est pas de même du *comique local & mo-* » *mentané*. Il est borné pour les lieux & pour les » tems, au cercle du *ridicule* qu'il attaque ; mais il » n'en est souvent, que plus louable, attendu que

» c'eſt lui qui empêche le *ridicule* de ſe perpétuer & » de ſe répandre, en détruiſant ſes propres modèles; » & que s'il ne reſſemble plus à perſonne, c'eſt » que perſonne n'oſe plus lui reſſembler. «

Ce dernier genre eſt d'une utilité plus reconnue que l'autre. Molière a corrigé moins d'*avares* & d'*hypocrites* qu'il n'a guéri de femmes de la prétention qu'elles avoient aux faux airs, à l'eſprit & à l'érudition. Mais ſi ſon utilité eſt plus grande, elle eſt moins étendue. Dans le *ridicule d'opinion*, ce qui l'eſt pour tel peuple, ceſſe de l'être pour tel autre. Ainſi, il perd néceſſairement à être tranſplanté, & il ne peut devenir un objet, même de plaiſir, que pour ceux, qui n'ayant point les originaux devant les yeux, ſont en état de ſe former des modèles reſſemblans à ceux qu'on a dépeints. Il n'eſt pas donné à tout le monde de juger de la beauté de certains tableaux. *Voyez le mot* ACCESSOIRES.

Le *ridicule* eſt plus ou moins chargé, ſuivant que le genre du Drame comique eſt plus ou moins délicat. C'eſt la première régle. Dans les Comédies de même genre, il varie ſelon l'eſpèce d'*action*. Par exemple; dans les Drames qui ont pour objet les moeurs générales & les vices : le *ridicule* doit être moins chargé, que dans les Comédies qui ont du rapport aux moeurs particulières, aux uſages, & aux travers de la ſociété. La raiſon en eſt fort ſimple; dans la première eſpèce de Drame, il ſuffit de préſenter le vice tel qu'il eſt, conſidéré du côté *ridicule* qu'il offre: ſa difformité eſt aſſez frappante. L'homme vicieux lui-même, s'y reconnoît facilement.

L'habitude même du vice n'a pas été capable de l'aveugler à cet égard. Mais il n'en eſt pas de même des travers de l'eſprit. La contagion de l'exemple, l'uſage, l'habitude, peuvent jetter un voile ſur nos défauts; il faut pour les éclairer, que le génie du Poëte lance des rayons plus perçans, & qui ſoient capables de pénétrer à travers l'obſcurité qui les dérobe à nos yeux.

Pour rendre l'*avarice* odieuſe, Molière, cet aimable cenſeur de ſon ſiècle, n'a eu beſoin que de raſſembler pluſieurs traits frappans d'*avarice*. Il eſt naturel qu'un *avare* marie ſon fils avec une veuve riche, & ſa fille, avec un vieillard qui veut l'épouſer *ſans dot:* il eſt naturel qu'il ramaſſe une épingle; que la paſſion de l'argent le porte à être uſurier: il eſt naturel qu'un *avâre*, voyant deux chandelles allumées, en éteigne une; ſi on la rallume, qu'il la ſouffle encore; c'eſt dans ſon caractère: qu'il la mette dans ſa poche; c'eſt un peu forcé: qu'on la rallume alors, comme on ſe le permet ſur pluſieurs Théâtres, c'eſt une bouffonnerie inſupportable. Il en eſt de même du chiffon qui lui ſert de mouchoir, & qu'il enferme dans une bourſe. Ce trait-la n'a jamais été de Molière: pourquoi oſe-t-on le parodier d'une manière auſſi burleſque?

Ce grand homme a vû qu'il ne devoit pas peindre, avec autant de délicateſſe, les *ridicules* de la ſociété, pour l'en corriger. Auſſi a-t-il employé des couleurs plus vives, & des traits plus marqués. Le pinceau qui a tracé les portraits du *Tartuffe* & du *Miſantrope*, auroit été trop foible pour les *Précieuſes*

ridicules, pour le *Bourgeois Gentilhomme*, *George Dandin*, &c. ſans quoi, perſonne ne ſe ſeroit reconnu dans ſes tableaux, ou n'auroit voulu s'y reconnoître.

L'*action* n'eſt jamais plus comique que lorſque le *ridicule* naît des ſituations, comme nous l'avons dit plus haut. Dès que le Poëte a bien choiſi ſes caractères, & qu'il a diſpoſé ſa fable de manière, que le *ridicule* réſulte du fond de l'*action*, il n'a pas beſoin d'y répandre avec profuſion, comme on le voit dans beaucoup de Comédies, des alluſions, des ſaillies, des bons mots, qui décélent ordinairement la foibleſſe du Drame, & l'indigence de l'Auteur. Que les ſituations ſoient bien amenées, les expreſſions les plus ſimples, & les plus naturelles ſeront tout autant de traits de génie. Qui a-t-il de plus admirable que l'entrevue du père & du fils, dans l'*Avare*, lorſque l'un vient emprunter, comme *diſſipateur*, & que l'autre veut prêter comme *uſurier !* Quel effet ne réſulte-t-il pas de cette ſituation, lorſqu'ils viennent à ſe reconnoître ?

La ſcène dans laquelle *Valère* eſt conduit à *Iſabelle*, par *Sganarelle* lui-même, n'eſt pas un trait moins frappant du talent de Molière. Quelle fineſſe dans la ſituation de *George Dandin* en préſence de M. *de Sotenville*, lorſque forcé d'être découvert, & de ſe tenir reſpectueuſement devant lui, devant ſa bellemère & devant ſon épouſe, qu'on lui défend d'appeller ſa *femme*, il s'écrie, dans l'impuiſſance de faire une autre réponſe : *J'enrage ! comment, ma femme n'eſt point ma femme ?*

On trouve dans la *Métromanie* des traits qui ne sont pas moins sublimes. Ils décélent le Poëte qui étoit, peut-être de tous, le plus digne de faire revivre Molière, s'il étoit possible. Ce n'est pas que nous voulions déprécier par-là le mérite de Regnard, de Détouches, & de bien d'autres Poëtes comiques, qui ont fait tous leurs efforts pour dédommager le public de la perte de Molière, & qui la lui ont faite oublier quelquefois.

Les situations amènent les contrastes, & rien ne fait plus ressortir les ridicules & le comique. Molière est le plus parfait modèle en ce genre, comme dans tous les autres, qu'on puisse offrir. Il n'y a presque pas une seule scène dans ses Comédies, qui ne présente des oppositions vraîment comiques. On n'en trouve pas d'aussi sensibles dans les autres Poëtes: pourquoi? Parce qu'au talent de contraster ses personnages, il joignoit celui de les mettre toujours en *action*. C'est, parmi eux, un mouvement continuel; au lieu que dans la plus grande partie des Comédies modernes, on ne trouve qu'une apparence d'*action*, au vuide de laquelle on supplée par des traits satyriques, & par des éclairs qui éblouissent. On diroit que les personnages paroissent moins sur le Théâtre pour agir, que pour faire ce qu'on appelle vulgairement *assaut d'esprit*, & dire des gentillesses qui ne servent qu'à travestir, & à parodier le véritable ton de la Comédie.

Nous avons dit de l'*action Dramatique* en général, qu'elle ne peut nous intéresser, qu'autant qu'elle est vraisemblable, c'est-à-dire, qu'autant que la fiction

fiction ressemble à la vérité. D'après ce principe qui est incontestable, il est évident que la Comédie, se rapprochant plus de notre manière, d'être dans la société, & nous devenant plus familière, doit avoir un dégré de vraisemblance de plus que la Tragédie; que le Poëte doit s'attacher plus particuliérement à donner à sa fable cette simplicité, cette aisance qui la confond, autant qu'il est possible, avec la réalité, qu'il ne sauroit mettre trop de naturel dans l'enchaînement des faits, & des événemens qui constituent l'*action comique*, & donner trop de vérité à ses caractères.

Il est une distinction indispensable à faire dans l'*action comique*. Elle prend sa source dans la différence essentielle des objets que le Poëte se propose. Ou il représente les hommes comme jouets des événemens, victimes de leur crédulité, de leur défiance, & des autres foiblesses de l'humanité; c'est là le *comique d'intrigue*. Ou il s'attache uniquement à peindre le vice sous les couleurs du ridicule, afin de corriger les hommes par la considération de leur propre difformité; de-là le *comique de caractère*. Ou il cherche, enfin, à faire aimer, & à faire respecter les vertus communes de la société, à les rendre plus intéressantes dans les dangers qui les environnent, & dans les malheurs qu'elles éprouvent; à rendre le vice méprisable, & à inspirer contre lui un commencement de haine; de-là le *comique attendrissant*, que les ennemis de ce genre appellent par dérision, *larmoyant*. Nous n'examinerons pas ici si ce dernier genre est bien ou mal nommé; nous aurons le tems de nous

en occuper ailleurs. Les mots ne font rien dans cette occaſion, pourvû que nous parvenions à nous faire entendre. *Voyez* ATTENDRISSANT, LARMOYANT.

Juſqu'ici nous n'avons donné que des régles générales pour tous les genres d'*actions comiques;* mais comme elles ont des caractères particuliers, elles doivent avoir auſſi des loix qui leur ſoient propres. Nous allons tâcher de faire connoître celles qui ſont les plus eſſentielles à chaque genre d'*action comique*, en faiſant voir ce qui le diſtingue principalement d'une autre.

ACTION COMIQUE D'INTRIGUE.

Nous ne répéterons pas ce que nous venons de dire à l'occaſion de la *Comédie d'intrigue*, nous nous contenterons de dire qu'elle étoit connue des Romains, qui en avoient trouvé le modèle chez les Grecs. Tel eſt l'*Amphitryon* de Plaute; telle eſt l'*Andrienne* de Térence, qu'il avoue n'être que la Comédie de Ménandre, à laquelle il a ajouté quelques ſituations priſes de la *Périnthiène*, autre Comédie du même Auteur.

Les Eſpagnols & les Italiens ont été, parmi les modernes, les premiers qui ont repréſenté ſur le Théâtre des *actions d'intrigue*, comme on peut le voir dans le Théâtre de Lopès de Vega, & dans les Pièces qui nous reſtent du Taſſe, de l'Arioſte, de

Machiavel, & de ceux-même qui les ont précédés.

Ce genre paroiſſoit plus convenir à ces deux peuples, qu'à aucun autre. Une nation qui ne ſe diſtinguoit autrefois que par un extérieur impoſant dans ſes manières, par une gravité ſuperbe dans ſes mœurs, par une enflure romaneſque dans ſes ſentimens, chez qui tout étoit bourſouflé, & où on ne croyoit être naturel, qu'autant qu'on outroit toutes choſes, ſur-tout, avant que *Michel Cervantes* corrigeât ſes compatriotes du goût de la Chevalerie; avant qu'il répandît ſur elle un ridicule éternel, comme il l'a fait dans ſon Hiſtoire de *Dom Quichote de la Manche;* cette nation, dis-je, a dû ſervir de modèle a des Comédies pleines d'intrigues, d'incidens, & de caractères forcés.

Il en eſt, à peu-près, de même pour les *Italiens.* Un peuple qui a fait conſiſter long-tems ſon honneur dans la conduite & dans la retenue des femmes; qui a attaché ſa gloire à la fidélité des épouſes & des maitreſſes; qui s'eſt fait un devoir de ne calmer le reſſentiment de l'amour trahi, que par la vengeance la plus éclatante; qui pour éviter d'en venir à ces dangereux excès, a employé tout ce que la jalouſie a pû lui ſuggérer, pour ſe mettre à couvert d'un affront qu'il redoutoit comme l'infâmie; qui a révolté les cœurs en voulant les enchaîner; & qui a donné une nouvelle activité aux deſirs par les obſtables qu'il leur a oppoſés: ce peuple, dis-je, a dû offrir des modèles, pour repréſenter ſur la ſcène, la violence de l'amour, des ſituations périlleuſes

pour les amans, des tours de souplesse de la part des valets, &c.

Nous n'avons adopté ce genre, que long-tems après que le Théâtre de ces deux différens peuples en a été en possession. Molière a été, parmi nous, le premier qui a fait connoître toute l'étendue, & tout le mérite de la *Comédie d'intrigue*.

Son *action* peut être considérée sous deux points de vue différens. Tantôt, elle semble tendre à sa fin, sans qu'aucun obstacle l'arrête, sans qu'aucun des personnages aît l'intention de la traverser; mais dans sa marche elle se trouve arrêtée par des événemens auxquels le hazard seul paroît avoir part. Tantôt, tout se fait de dessein prémédité.

Nous citerons pour exemple du premier genre d'*intrigue*, les deux seuls modèles que Plaute nous offre parmi les anciens, les *Ménechmes* & *Amphytrion*. Dans cette dernière Pièce, le hazard seul fait arriver *Sosie*, dans le tems où *Mercure* est occupé à garder la porte d'*Alcmène*; il en est de même de tous les autres incidens. Il est dommage que Molière, en donnant une nouvelle création à cete Pièce, n'en aît pas ôté tout ce qui nuit à la simplicité de l'*action*, & ne lui aît pas donné un dénouement plus analogue au goût de notre Théâtre. Cette ressemblance surnaturelle, qui fait le nœud de l'*intrigue*, étoit vraisemblable pour le peuple pour qui Plaute écrivoit; la possibilité en étoit consacrée par les principes d'une croyance religieuse; mais c'est un ressort merveilleux que nous n'admettons pas, & qui altère, par conséquent, le mérite de l'*intrigue*.

Le nœud de celle des *Ménechmes* eſt auſſi vicieux, ſans être ſurnaturel ; parce que, comme nous l'avons dit ailleurs, la poſſibilité des événemens ne ſuffit pas à l'*action comique*, comme à l'*action tragique* ; & qu'en outre, il n'eſt pas poſſible de ſe prêtet à l'illuſion, lorſqu'on voit repréſenter cette Pièce. D'ailleurs elle n'a ni le *comique*, ni les beautés d'*Amphytrion*.

A l'égard de la ſeconde eſpèce d'*intrigue*, elle eſt très-ordinaire : c'eſt, par exemple, un fils qui cherche des expédiens pour attraper de l'argent à ſon père, & qui ſe ſert d'un valet qui imagine des ruſes propres à remplir ſes vues. C'eſt une fille, qui d'intelligence avec ſon amant, cherche à tromper ſa mère ; une pupille qui fait ſes efforts pour échapper à un vieux tuteur dont elle eſt aimée.

Ce dernier genre eſt extrêmement uſé, & devient ordinairement fade & ennuyeux. Ce n'eſt pas qu'il n'offre des ſituations nouvelles ; mais parce que les Auteurs cherchent moins à les inventer, qu'à reproduire celles qui ſont déjà connues. Il n'eſt pas rare que le ſpectateur devine ſouvent, la plus grande partie des événemens, & rien ne diminue plus le plaiſir auquel il s'attend, puiſqu'on lui ôte celui de la ſurpriſe qui eſt le premier de tous.

Les déguiſemens ſont, ordinairement, d'une grande reſſource dans ces ſortes d'*intrigues*, & choquent, la plus grande partie du tems, par leur invraiſemblance. Molière eſt quelquefois dans ce cas, comme bien d'autres Auteurs comiques ; rien de plus ridicule que les traveſtiſſemens qui ſe font dans le *Malade imaginaire*, dans *Pourceaugnac*, dans le *Bourgeois*

Gentilhomme, &c. Ils ſont dignes des farces qui amuſent le peuple ſur nos boulevards. Nous ne prétendons pas condamner par-là tous les déguiſemens. Celui de *Valère*, dans l'*Avare*, eſt très-naturel. Il ſe préſente comme maître d'hôtel, à *Harpagon*, qui ne l'a jamais vû. Il n'eſt connu que de *Marianne*, que l'amour intéreſſe au ſecret. Dans des circonſtances ſemblables, l'effet qui réſulte de cette eſpèce de traveſtiſſemens, en fait l'éloge. Notre critique ne porte que ſur ceux qui ne ſont pas vraiſemblables & naturels.

Les Poëtes Dramatiques ont employé un autre moyen qui n'eſt pas moins uſé, & moins proſcrit par le bon goût. Celui de corrompre la fidélité qu'un domeſtique doit à ſon maître, en excitant ſon avidité pour l'argent. Quelquefois ils donnent aux Valets & aux Soubrettes des *intrigues* amoureuſes, & leur font parodier d'une manière baſſe, indécente & burleſque, les amours de leurs maîtres. On ne ſupporte actuellement des ſcènes amoureuſes, ſurtout des ſcènes de cette nature, entre ces perſonnages ſubalternes, que quand elles ſont indiſpenſables pour fortifier l'intérêt de la Pièce, & pour renouer l'*intrigue*.

Il eſt étonnant que les Comiques Français ne ſe ſoient pas attachés à traiter le premier genre d'*intrigue*, & que nous n'ayons aucune Comédie de cette eſpèce dont nous puiſſions nous réclamer. On ſent bien que nous en exceptons les *Ménechmes* & *Amphytrion*, dont le ſujet, comme nous l'avons dit, n'eſt pas tiré de notre propre fonds. Nous

n'entendons pas parler auſſi d'une autre Comédie moins ancienne, qui n'eſt qu'une foible imitation de *la Maiſon à deux portes* de Calderon, Pièce qu'on peut offrir dans l'original, comme un modèle en ce genre.

Nous n'ignorons pas, qu'une *intrigue* de cette eſpèce eſt plus difficile à ourdir que l'autre; mais par-là même, la difficulté aſſure la gloire du ſuccès. Elle en feroit d'autant plus grande, qu'on la partageroit avec moins de concurrens, ou plutôt que le Poëte ſeroit original. Car les anciens ont à peine effleuré ce genre, & les modernes l'ont gâté, par des ſituations forcées, par des incidens puériles, & par toutes les licences que peut ſe permettre ſur la ſcène, une imagination vive, mais libre & effrénée qui ne connoît point de régles.

Nous ſommes perſuadés qu'une Comédie qui paroîtroit ſous cette forme nouvelle pour nous, qui auroit d'ailleurs toutes les qualités néceſſaires, dont l'intérêt ſeroit pris du fond de l'*action*, qui offriroit des ſituations variées, des incidens nouveaux, & qui offriroit la vérité & le naturel qu'on exige dans un tel ouvrage: cette Comédie, dis-je, ranimeroit les Poëtes & les ſpectateurs, dont on réveilleroit le plaiſir. Les premiers y verroient un nouveau modèle, que peut-être la plûpart ne connoiſſoient pas. Il n'en faut ſouvent que propoſer de pareils au génie, pour exciter ſon activité, & pour lui faire ſentir de quoi il eſt capable.

Nous obſerverons, en finiſſant cet article, que quelque genre d'*intrigue* que le Poëte veuille traiter,

il doit obferver ce que nous avons dit des mœurs, & ne jamais perdre de vue les tems & les lieux ; qu'il n'eft point de Comédie d'*intrigue* fans *caractères*, ni d'*action comique de caractère* fans *intrigue;* que ces deux chofes font inféparables, parce que l'*intrigue* fert à mettre en jeu les *caractères*, & que les *caractères*, à leur tour, donnent de l'intérêt à l'*intrigue*. Quelques perfonnes ont prétendu que la Comédie de *caractère* pouvoit fe paffer d'*intrigue ;* nous en parlerons dans l'article fuivant.

ACTION COMIQUE DE CARACTÈRE.

Les Comédies de *caractère* font faites pour avoir un fuccès plus général, plus conftant, & plus durable que celles d'*intrigue*. Les premières font plus près de la vérité, & en font l'image fidèle ; les fecondes, ont moins de reffemblance avec elle, &, par comparaifon avec les autres, ne font que l'ombre de la réalité. Celles-ci peuvent offrir plus de mouvemens fur le Théâtre ; mais celles-là s'y diftinguent par plus de naturel. Le génie de l'Auteur n'eft pas moins fenfible dans toutes les deux efpèces ; mais dans l'une l'effet eft plus frappant, parce qu'elle s'occupe plus des fentimens du cœur ; au lieu que l'illufion que produit l'autre, eft plus dirigée vers l'efprit, & que fon principal mérite confifte dans l'art d'arranger, & de conduire ingénieufement une fable. Celle-ci, enfin, peut amufer par des avantures

qui nous ſont quelquefois étrangères ; au lieu que l'autre nous intéreſſe toujours, & nous amuſe, par la peinture de nos travers & de nos ridicules. On peut comparer le plaiſir que nous éprouvons à la repréſentation de ces deux genres de Comédie, à l'impreſſion que fait ſur nos ſens la vue de deux tableaux, dont l'un nous reſſemble parfaitement, & l'autre, dans quelques détails.

Il n'y a point de Comédie de *caractère* parmi les Drames qui nous ſont venus des Grecs. Plaute eſt le ſeul chez les Romains qui aît pû en donner l'idée. Le *caractère* de l'*Avare* dans ſon *Aulularia*, *caractère* qui n'eſt qu'ébauché, en comparaiſon de celui que Molière a peint dans la Comédie de ce nom, & le rôle du *Fanfaron*, principalement dans deux ou trois ſcènes du *Miles glorioſus*, ont pû ſervir de modèle aux modernes.

D'abord le *caractère* ne paroiſſoit être dans leurs Comédies qu'une eſpèce d'acceſſoire, cependant néceſſaire à l'intrigue. Ils eſſayèrent enſuite de le faire marcher de niveau avec l'intrigue, comme dans le *Menteur*, dans l'*Etourdi*, &c. Molière voulut enſuite ſubordonner l'intrigue aux *caractères*. Il eſt le premier qui a tenté un genre auſſi difficile, dans le *Miſantrope*, dans le *Tartuffe*, &c. Du moins nous ne connoiſſons perſonne avant lui qui l'aît traité avec ſuccès.

Quelques Critiques qui ſont venus après lui, ont vu qu'il y avoit très-peu d'intrigue dans les Comédies de *caractère* de ce grand homme, principalement dans la première de celles que nous venons de citer : ils ont dès-lors poſé pour principe, que la Comédie de

caractère n'en doit pas avoir, ou qu'elle doit être très-légère. Ils ne se fondoient pas sur la raison, sur la nature, & sur ce que Molière auroit pû, ou auroit dû faire ; mais sur ce qu'il avoit fait, & c'en fut assez pour établir une régle générale, dont, selon eux, il n'étoit pas permis de s'écarter. Ils ne se seroient pas décidés ainsi, si sécouant une prévention aveugle, toujours plus fatale au génie qu'elle prône, qu'elle ne lui est utile ; ils eussent fait attention que le *Misantrope* même, qu'on cite comme le chef-d'œuvre des Comédies de *caractère*, péche précisément par le défaut d'intrigue, & n'attache pas le spectateur à la représentation, autant qu'il est en droit de l'espérer, après l'avoir lû.

Nous ne craignons pas de le dire, malgré le respect que nous avons pour Molière, & l'admiration que ses Ouvrages excitent en nous ; si ses Comédies de *caractère* étoient aussi intéressantes qu'elles sont belles, il y auroit plus de monde à leur représentation, & elles seroient aussi courues, qu'elles sont estimées.

Tous les *caractères* ne fournissent point assez de matière pour traiter une Comédie en cinq actes. On n'y doit traiter que les principaux ; leurs accessoires isolés ne seroient pas capables de produire une *action* assez théâtrale. Par exemple, le *soupçon* n'est qu'un caractère accessoire à celui de la *jalousie ;* celui qui voudroit faire une Pièce sur l'*amant soupçonneux*, n'auroit pas une matière aussi vaste, que s'il traitoit l'*amant jaloux*. Il en est de même des autres vices.

C'est peu d'avoir trouvé un *caractère* propre à

fournir à l'*action comique*, il faut éviter de lui en unir aucun qui puiſſe diſtraire trop ſenſiblement, ou partager l'attention du ſpectateur. Nous rapporterons à cette occaſion ce qui arriva à la première repréſentation du *Glorieux* de Néricault Détouches.
» Un des perſonnages de cette Comédie, dont le
» *caractère* eſt bruſque & familier, s'attira l'attention
» des ſpectateurs, & enleva au *caractère* principal
» les ſuffrages & les applaudiſſemens qu'on lui avoit
» donnés, avec raiſon, au commencement de la
» Pièce. Le *caractère*, dominant de la fable, fut
» obligé de céder, & les plaiſanteries groſſières du
» *Financier* éclipſerent preſque entiérement les traits
» fins & délicats du *Glorieux*. Dès ce moment, le
» principal objet de la Pièce en devint, pour ainſi
» dire, un épiſode ; & ce *caractère* imaginé pour
» ſervir ſeulement de contraſte au *Glorieux*, l'em-
» porta tellement, & fut ſi bien reçu du public,
» que la Pièce lui eſt preſque redevable du brillant
» ſuccès qu'elle a eu. « Cet exemple vaut ſeul tous les préceptes qu'on pourroit donner ſur cet objet.

De tout ce que nous venons de dire, il ne faut pas conclure qu'il doive y avoir toujours un *caractère* dominant dans une *Comédie de caractère*. Il y en a, où l'Auteur a joint pluſieurs *caractères ;* mais il a fait en ſorte qu'aucun d'eux ne fût aſſez ſaillant pour dominer ſur les autres, ce qui ſeroit une faute. Dans l'*Ecole des maris*, par exemple, quoique *Iſabelle* ſoit le reſſort qui donne du mouvement à l'*action*, elle n'a pas un *caractère* qui efface celui de *Sganarelle* & d'*Ariſte*. Il en eſt de même d'*Agnès* &

d'*Arnolphe* dans l'*Ecole des femmes*. Ces *caractères* sont très-distincts, brillent séparément, sans avoir un éclat exclusif, & ne se nuisent en rien, lorsqu'ils sont sur la scène. Il n'en est pas de même dans l'*Avare*, le *Tartuffe*, &c.

Dans toutes les *Comédies* de *caractère*, soit que l'intrigue aille de pair avec les *caractères*, comme dans l'*Etourdi*, le *Fâcheux*, &c. soit qu'on l'aît subordonnée au *caractère*, ce dernier doit seul intriguer l'*action*, & n'en jamais dépendre. Le *Misantrope*, le *Méchant*, l'*Etourdi*, &c. étant les uniques objets de l'*action*, doivent toujours la conduire, & lui communiquer le mouvement ; tout doit se rapporter à eux. Arrive-t-il quelque nouvel événement, même hors de la scène ? C'est le personnage principal qui le produit ; parce que ce qui vient d'arriver n'est qu'un effet, une conséquence de son *caractère*. Par exemple, l'*Etourdi* de Molière n'est pas tel, parce qu'il arrive tel & tel incident ; mais ces incidens n'arrivent qu'à cause de son *étourderie* ; & quoique *Mascarille* paroisse, par les fourberies qu'il imagine, faire l'intrigue de la Pièce, l'*Etourdi* est cependant le mobile de toutes les *actions*.

Lorsqu'on représente les vices portés à un certain excès, on associe au *caractère principal*, d'autres vices qui en sont presque inséparables. Le *Glorieux* est toujours haut, méprisant, menteur, &c. Le *Joueur*, prodigue, libertin, dérangé, &c. Le *Jaloux*, grondeur, colère, &c. L'*Avare*, défiant, usurier, &c. Ces vices accessoires doivent nécessairement donner lieu à des épisodes naturels, & qui doivent répandre

le plus grand intérêt dans l'*action*; comme dans les exemples que nous avons rapporté de l'entrevue d'*Harpagon* & de ſon fils, d'*Iſabelle* & de *Valère*, de *George Dandin*, & de *M. de Sotenville*, &c.

Les *Comédies* de *caractère* ont pour objet ou les mœurs générales, ou les mœurs particulières des peuples. Dans l'un & l'autre cas, elles rentrent dans les régles générales que nous avons données de l'*action comique*. Il eſt une autre obſervation qui n'eſt pas moins importante; c'eſt d'examiner quelles ſont les qualités des perſonnages dont on tourne en ridicule les vices ou les travers; le Poëte n'y ſauroit faire aſſez d'attention. Il ſeroit ridicule de traveſtir les grands, en bourgeois de Paris; & de peindre ces derniers avec les couleurs qui appartiennent aux perſonnes de qualité.

Quoiqu'il ſoit vrai que la nature eſt la même pour le peuple & pour les grands: il ne l'eſt pas moins que, chez ces derniers, elle eſt corrigée par l'éducation, & maſquée par l'art. Les vices y ſont cachés ſous des dehors plus polis; les ridicules y prennent même une certaine empreinte de grandeur. Les nuances plus délicates & plus fines ſont dès-lors moins faites pour être apperçues. Elles demandent donc, de la part du Poëte une perception très-juſte, & un pinceau léger; s'il s'appeſantit un peu trop, il manque le *caractère*.

Au lieu que chez le bourgeois, les vices ont préciſément la charge théâtrale; ils paroiſſent, ſi nous oſons le dire ainſi, plus naïvement. On y reconnoît la même nature; mais elle s'y préſente avec moins

d'art. Les ridicules n'y contractent pas un sorte de dignité. Le Poëte doit par conséquent étudier les *caractères*, & éviter de trop adoucir la teinte qui leur convient.

Nous ne répéterons pas ici ce que nous avons dit dans l'*action comique*, que les *caractères* se développent principalement par les oppositions, & qu'ils ne sont jamais plus sensibles, que lorsqu'on les contraste. Mais sous prétexte de les faire ressortir davantage, il faut bien se garder de les opposer à des personnages bas & bisarres; de leur donner des situations ridicules, & de mettre dans leur bouche des propos absurdes, comme on le voit dans l'ancien Théâtre, avant Molière, & dans quelques petites Pièces depuis ce grand-homme. Chaque personnage doit parler, & agir selon son *caractère* & sa condition; mais ne jamais faire ni dire des choses absurdes. *Voyez le mot* ABSURDE.

Nous ferons ici une autre observation, dans un genre différend; mais qui est beaucoup plus importante, puisqu'elle a pour objet la probité & la délicatesse du Poëte, & la tranquillité du citoyen.

La Comédie, nous ne saurions le répéter assez, est la critique des mœurs publiques, soit générales, soit nationales, jamais des mœurs d'un particulier. L'individu n'y doit être compris qu'autant qu'il est contenu dans l'espèce; mais il n'est jamais permis de le désigner. Sans quoi, la censure louable & utile des vices, des travers, & des ridicules, ne seroit plus qu'une satyre cruelle, faite pour épouvanter, non-seulement tout homme qui auroit des ridicules,

mais ceux-mêmes à qui on en voudroit prêter. La *Comédie* de *caractère* doit être comme le portrait que fit ce fameux Peintre de l'antiquité, en copiant ce que les plus belles femmes de son tems avoient de plus parfait. Chacune d'elles pouvoit trouver dans ce tableau des traits auxquels elle avoit servi de modèle ; mais il n'en étoit pas une qui pût dire : *C'est mon portrait.*

Dans le premier âge de la Comédie Grecque, les Poëtes eurent la hardiesse d'attaquer plutôt les personnes que les vices ; & pour éviter au peuple le soin de deviner, on démasquoit les personnages, & on nommoit ceux qui étoient l'objet des railleries, ou des satyres les plus cruelles. Les Magistrats, les Généraux d'armée, les Philosophes, les Orateurs, tout fut l'objet, & souvent, la victime de cette licence effrénée. La probité n'étoit pas un titre qui dût calmer, à cet égard, les craintes de l'honnête homme. Sa sensibilité & sa délicatesse sembloient même n'être que des attraits victorieux qui fixoient la méchanceté.

On défendit, sous les peines les plus sévères, de nommer les personnes. Cette loi ne servit qu'à rendre la satyre plus cruelle, en mettant les Poëtes dans le cas de satisfaire plus finement la malignité publique. N'ayant plus à craindre qu'on les attaquât personnellement, ils tracèrent, sous des noms empruntés, des *caractères* parfaitement reconnoissables, à la faveur des habits & des masques qui ressembloient à ceux qu'ils vouloient insulter publiquement. *Socrate* lui-même ne fut point à l'abri de leur

méchanceté. *Ariſtophane* eut la ſcélérateſſe de calomnier la vertu de ce grand-homme, en plein Théâtre, dans ſa Comédie des *Nuées*. Il fit tous ſes efforts pour couvrir d'un opprobre éternel, cet homme admirable qui eut le courage d'entendre cette Comédie debout, & de s'expoſer aux riſées & au mépris public.

» Telle étoit la Comédie à Athènes, dit M. Mar-
» montel, dans le même tems que *Sophocle* & *Euri-*
» *pide* s'y diſputoient la gloire de rendre la vertu
» intéreſſante, & le crime odieux, par des tableaux
» terribles & touchans. «

On prétend que Molière a joué dans quelques-unes de ſes Pièces des perſonnes de la Cour, que la malignité croyoit y reconnoître. On ajoute que Louis XIV. l'en avoit chargé expreſſément, dans l'intention de corriger de certains ridicules, des Seigneurs de ſa Cour qui donnoient le ton aux autres. Ainſi la même calomnie attaque le Souverain & ſon ſujet. Elle eſt ridicule & révoltante, non dans les motifs qu'elle prête à Louis le Grand, mais dans les moyens dont on oſe ſuppoſer qu'il ſe ſervit, & qui ſont indignes d'un Roi auſſi humain & auſſi bienfaiſant, que bon politique. On ſent que ce n'eſt qu'un prétexte dont l'envie s'eſt ſervie contre le grand Poëte qu'elle pourſuivoit. N'ayant pû déprécier ſes talens immortels, elle a cherché, par un retour qui ne lui eſt que trop ordinaire, à calomnier ſes mœurs.

ACTION DU DRAME ATTENDRISSANT.

Nous n'examinerons pas ici, si le *Drame attendrissant* est une véritable Comédie, ou si ce n'est pas plutôt un genre bâtard né de l'impuissance où l'on s'est trouvé de faire une bonne Comédie, ou une Tragédie intéressante. Nous ne nous attacherons pas à voir, s'il est bien ou mal nommé. Nous ne rechercherons pas son origine, & nous ne discuterons pas cette question si souvent proposée : si ce genre a été connu des anciens, & si on ne devroit pas le proscrire de notre Théâtre, comme l'ont prétendu ses ennemis. Comme nous nous réservons d'en parler ailleurs, en traitant du *Drame*, & dans le mot *attendrissant*. Nous nous contenterons de supposer, que ce genre est depuis long-tems en possession de la scène, & en droit de nous intéresser. Nous rechercherons en conséquence, les caractères propres à son *action*.

La Comédie de caractère attaque les vices du côté des ridicules qu'ils offrent ; le *Drame attendrissant* les présente du côté du mépris qu'ils doivent inspirer. La première n'offre ordinairement des personnages vertueux, qu'autant que ces caractères sont utiles pour contraster les situations, & pour répandre de nouveaux traits de lumière qui rendent les vices plus reconnoissables. Le second fait voir des vertus ordinaires dans la société, environnées de dangers pressans, ou des malheurs les plus propres

à intéresser en leur faveur, & à faire admirer la constance avec laquelle l'homme vertueux sait se soumettre à son infortune. L'une ne nous fait aimer la vertu qu'en conséquence des inconvéniens, & des dangers qui résultent des vices dans la société. Elle semble plus s'occuper à nous soustraire aux railleries & aux risées publiques, que remonter à la source de nos travers. L'autre nous fait aimer la vertu, en nous la présentant avec tous ses charmes, & la fait paroître plus respectable, lorsqu'elle sort victorieuse des épreuves auxquelles elle a été exposée. La première présente à l'esprit la peinture de nos égaremens, afin de pénétrer jusqu'au cœur par sa médiation; le second, à la faveur des sentimens, se fraye une route sûre dans l'ame, pour l'émouvoir par le spectacle des foiblesses humaines, & afin d'entraîner plus facilement le suffrage de l'esprit. La Comédie de caractère ne veut corriger qu'en amusant; elle cherche à tirer parti de nos plaisirs, pour redresser des penchans illégitimes. Le *Drame attendrissant* se sert à propos de notre sensibilité, pour nous donner les leçons les plus utiles. Enfin, pour finir ce parallèle, celui-ci paroît ne se proposer d'autre but que celui de persuader; & l'autre semble se borner à convaincre.

Il ne faut pas confondre le *Drame attendrissant* avec la Tragédie, même avec ce qu'on appelle la *Tragédie bourgeoise*, comme l'ont affecté les Antagonistes de la Chauffée. L'un & l'autre genre de Tragédie, a pour objet d'exciter la *terreur* & la *pitié*; leur fonds est le même; elles ne varient que dans

la forme, au lieu que le *Drame attendriſſant* n'a que la *pitié* pour objet.

Ce dernier genre doit nous intéreſſer de plus près, nous offrir des exemples qui nous ſoient familiers, & des événemens auxquels nous puiſſions être expoſés. Ce mêlange de nobleſſe & de naturel qu'il exige, le rend très-difficile à traiter. Il ne peut être ſoutenu ni par des objets trop relevés, ni par la force des ſituations; mais il doit être ſimple, ſans art; familier, ſans baſſeſſe; intéreſſant, avec vraiſemblance; ſérieux, ſans être froid; préſenter des incidens pathétiques, ſans être romaneſque. Enfin, il doit offrir l'image de la belle nature; telle qu'on la voit dans les ſociétés ordinaires, ſans que l'art paroiſſe avoir eu aucune part à la compoſition du tableau. Tels ſont, *Mélanide*, la *Gouvernante*, le *Père de famille*, le *Fils naturel*, *Nanine*, &c.

Mais, ſous prétexte d'offrir le ſpectacle des malheurs auxquels de ſimples citoyens peuvent être expoſés, & d'intéreſſer le ſpectateur à leur ſort, il ne faut pas lui offrir des avantures ſingulières qui n'ont que le mérite de la vraiſemblance, & une complication d'incidens qui annoncent plutôt le Roman, qu'elles ne ſont faites pour entrer dans la contexture d'un Drame. C'eſt le défaut de la plûpart des *Drames attendriſſans* qui paroiſſent de nos jours, &, ſans contredit, le plus funeſte à ce genre.

Une pareille manière de le traiter, ne peut que rendre les ſituations ridicules, en voulant les rendre plus *attachantes*, & qu'outrer les paſſions, en voulant leur donner plus d'intérêt & de mouvement,

qu'elles n'en doivent avoir. On ne fait par-là qu'avilir le cothurne, en voulant rabaiſſer ſon langage ; & gâter le brodequin, en voulant le rehauſſer.

C'eſt le reproche qu'on a fait avec juſte raiſon à M. de la Chauſſée à l'occaſion de *Paméla*, & de quelques autres de ſes Pièces. Il y ſemble rentrer dans le genre purement Romaneſque, qui fut ſi fort à la mode avant Corneille ; genre qui avoit ſes beautés, mais encore plus de défauts. *Voyez* DRAME HÉROÏQUE.

Enfin ce n'eſt pas une combinaiſon poſſible, à la rigueur ; c'eſt une ſuite naturelle d'événemens familiers qui doit former l'intrigue de ce Drame. L'*Hécyre* de Térence péche abſolument contre cette régle.

Les mépriſes & les reconnoiſſances, l'ignorance où l'on eſt de l'état & de la qualité des perſonnages, ſont ordinairement le pivot ſur lequel roule une grande partie de l'intérêt du *Drame attendriſſant*. Les Poëtes qui travaillent en ce genre, ſe ſont preſque tous copiés à cet égard, comme dans la Tragédie ; parce qu'il en réſulte des ſituations très-attendriſſantes. Mais c'eſt un genre uſé qu'on a employé, ſans diſcernement, dans la plus grande partie des Romans modernes. Il en devient par-là plus difficile à traiter, parce que les moyens d'amener ces ſituations eſt preſque épuiſé, s'il ne l'eſt pas entiérement ; & parce-que le ſpectateur eſt prévenu contre elles, par l'habitude où il eſt de le voir reproduire à chaque inſtant. On ne peut lui faire illuſion que par l'art avec lequel on ſait les lui préſenter ſous des formes nouvelles.

Le Poëte doit s'attacher extrêmement en traitant ce genre, à bien accorder ſes perſonnages, & éviter d'unir des caractères trop oppoſés, en voulant les contraſter, ou en cherchant à répandre de la variété dans les ſituations. Que ſous prétexte de les égayer, il n'aille point diſtraire, trop ſenſiblement, l'ame de cette douce mélancholie dans laquelle elle eſt plongée, ou l'en arracher ſans préparation. Elle réſiſte à ces efforts, d'autant plus vivement, qu'on cherche à lui faire plus de violence. Les bons mots & les plaiſanteries dans les ſcènes pathétiques, révoltent le cœur du ſpectateur ſenſible, même lorſqu'on le force à rire.

C'eſt un défaut qui eſt très-frappant dans quelques Pièces de M. de la Chauſſée. Ses couleurs ſont trop tranchantes dans certaines occaſions ; elles ne ſe confondent point aſſez avec le ſentiment qui doit leur donner le ton. Cependant on peut offrir pour modèles pluſieurs ſcènes de la *Gouvernante*, & de *Mélanide* ; entr'autres, dans cette dernière Pièce, la *troiſième ſcène du troiſième acte* entre *Théodon*, *Roſalie*, & d'*Arvianne*. La Comédie de l'*Enfant prodigue* eſt un chef-d'œuvre en ce genre. Jamais la gaieté de *Jaſmin* ne détonne avec la triſteſſe du jeune *Euphémon*. Le *Père de famille* eſt conduit avec cette même juſteſſe. Il eſt une Pièce plus récente, quoiqu'elle ne ſoit pas entiérement dans le genre du *Drame attendriſſant*, que nous offrirons comme un modèle, dans l'art d'accorder des ſentimens oppoſés, dans l'art encore plus difficile, de plaire, & d'inſtruire, d'amuſer & d'attendrir, preſque dans le même tems ; c'eſt la

Comédie du *Marchand de Smirne* de M. de Champfort.

Nous saisissons avec empressement l'occasion de lui témoigner le plaisir que nous avons éprouvé, avec le public, à la représentation de cette Pièce, plaisir qui ne s'est pas démenti à la lecture; ce qui n'arrive que trop souvent.

Le *Drame attendrissant* demande peut-être, plus que tout autre, qu'on remonte à la source des vices; qu'on les attaque dans leurs principes; & que le miroir qui les réfléchit aux hommes, soit très-fidèle. Il suppose dans celui qui le traite, une étude très-approfondie du cœur humain; beaucoup de justesse & de discernement dans l'esprit; une pénétration vive, capable de distinguer toutes les nuances des passions humaines, sans en confondre aucune; une sage économie dans l'art d'employer avec choix, tous les traits épars que l'imagination a pû rassembler; un coup d'œil perçant & judicieux, qui poursuit les vices, qui en approfondit les caractères, & qui va les chercher dans les replis les plus cachés de l'ame. Enfin, ce talent rare de dessiner avec correction les portraits des hommes, de rendre avec exactitude leurs sentimens & leurs passions, & de faire servir la vérité de ces peintures au progrès des mœurs, & au triomphe de la vertu.

ACTION DU DRAME LYRIQUE OU DE L'OPÉRA.

La Tragédie nous offre une *action* noble, intéressante, & telle qu'elle a pû se passer avec vraisemblance, sans déranger l'ordre de la nature; l'Épopée transporte cette même *action* dans la fiction, & peu satisfaite d'embellir l'univers physique, en la racontant, elle crée un univers intellectuel. Occupée principalement de plaire à l'imagination, elle orne son récit de tout ce que le merveilleux a de plus séduisant. Dans l'Opéra la Muse lyrique veut réunir les avantages des deux autres, en intéressant le cœur, comme la première, & en réalisant pour les sens, ce que l'autre ne peut que faire imaginer.

C'est ainsi que les amours de *Didon* & d'*Énée* ont été successivement le sujet de l'Épopée, de la Tragédie récitée, & de la *Tragédie lyrique*. Dans la première, l'imagination du Poëte, peu satisfaite des ressorts naturels qu'elle pouvoit mettre en œuvre, en a créé d'autres, afin de donner plus d'intérêt & de force à ce qu'il falloit raconter. La Tragédie simple l'a dépouillée de tout cet extérieur merveilleux & surnaturel, par lequel le Poëte avoit cherché à nous éblouir, & s'est occupée uniquement des moyens d'exciter dans les cœurs les sentimens de terreur & de pitié auxquels elle se borne. Le *Drame lyrique*, à son tour, s'est efforcé de produire ce même effet sur les spectateurs, & empruntant en même-tems tous les charmes de la Muse Épique,

elle a reproduit la même *action* avec toute la pompe du merveilleux, dont le sujet a été capable.

Dans l'*action de l'Opéra*, tout est illusion & mensonge : si ce n'est dans le fonds, du moins dans la forme. On n'y connoît point d'unité de lieu. Un *Dieu*, un *Démon*, un *Magicien*, suffisent pour transporter la scène d'une extrêmité de la terre à l'autre. C'est encore peu pour l'imagination ; elle la transporte successivement dans la région de l'air, dans celle du feu, & un moment après, dans le sein des eaux. A une campagne fleurie, succède un désert affreux, à la place duquel on voit s'élever bientôt un superbe palais. Les cieux, la terre, la mer, les enfers, tout est soumis à l'imagination du Poëte. Elle excite ou calme les tempêtes à son gré ; elle fait gronder la foudre ; elle anime les êtres les plus insensibles ; non-seulement la nature, mais le possible même, tout se prête à ses sçavantes imitations. Il n'est point d'impossibilité, de contrariété qui ne lui cède. Elle n'a besoin que d'un instant pour rassembler les peuples des deux Pôles ; pour évoquer les ombres, & pour réunir dans un même lieu les *Driades*, les *Nayades*, les *Sylphes*, & tous les êtres phantastiques auxquels elle a voulu donner l'existence.

On sent bien que dans un Drame où tout est merveilleux, le Poëte n'est pas plus tenu à l'unité de tems, qu'à celle de lieu. Aussi ne s'en est-on jamais occupé. Mais il est tenu à d'autres régles. A la faveur des prodiges sur lequel il se fonde, il peut braver toutes les vraisemblances : la pompe du spectacle semble l'exiger ; & ces licences, comme

nous l'avons dit plus haut, tiennent à la nature du Poëme ; mais il ne peut se dispenser de l'unité d'*action* & de caractère. Il est une vérité de sentiment qu'il ne peut jamais blesser impunément. C'est un principe invariable dans tous les genres de Littérature.

L'*Opéra d'Achille* péche contre cette régle. D'abord *Priam* paroît succomber à son désespoir, & reparoît bientôt après, dans des sentimens opposés, quoique rien n'aît dû être capable d'opérer un tel changement. Voici comme il s'exprime à la *quatrième scène* du *deuxième acte*.

» Restes infortunés du plus beau sang du monde,
» *Polixène*, ma fille, & vous veuve d'*Hector*,
» Mêlez vos pleurs aux miens, & s'il se peut encor,
» Que tout redouble ici notre douleur profonde ! «

Dans la *scène quatrième*, du *quatrième acte*, il dit à *Polixène* :

» Ma fille, il n'est plus tems de répandre des pleurs,
» Voici le jour heureux qui finit nos malheurs ;
» Le fier *Achille* rend les armes
» A tes charmes. «

Comment se peut-il que *Priam* oublie si-tôt la mort d'*Hector* ? Comment *Polixène* peut-elle se déterminer à recevoir la main d'*Achille* encore teinte du sang de son frère ?

Dans la Tragédie l'exposition de l'*action* demande beaucoup d'art. Il faut nécessairement instruire le

ſpectateur de tout ce qu'il eſt néceſſaire qu'il ſache, pour ſuivre le fil de la fable. Le Poëte du *Drame lyrique* le ſuppoſe tout inſtruit, ou s'il croit devoir lui apprendre quelque choſe, ce n'eſt qu'en peu de mots. Il ne lui dit, que ce qu'il y a de principal, & lui laiſſe deviner le reſte.

Par exemple, dans l'Opéra de *Didon*, le Poëte, en faiſant paroître cette Princeſſe, ſuppoſe que tout le monde eſt inſtruit de la haine de *Junon* contre *Enée*, & du ſujet qui l'a cauſée. En conſéquence *Didon* s'exprime ainſi :

» Qui pourroit me cauſer le trouble qui m'agite,
» Dans un jour deſtiné aux plaiſirs les plus doux ?
» *Junon* approuve ma conduite.
» Du plus grand des héros je me fais un époux. «

(*Madame de Xaintonge.*)

Thomas Corneille débute ainſi dans l'Opéra de *Médée* qui parle à *Nérée* ſa confidente.

» Pour charmer mes ennuis, que ne puis-je te croire !
» Tout le voudroit, mon repos & ma gloire ;
» Mais envain à douter, je trouve des appas,
» *Jaſon* eſt un ingrat, *Jaſon* eſt un parjure ;
» L'amour que j'ai pour lui me le dit, m'en aſſure,
» Et l'amour ne ſe trompe pas. «

Il y a cependant des exceptions à cette régle : par exemple, dans l'Opéra d'*Armide*, Quinault a voulu mettre le ſpectateur au fait de ce qui alloit arriver

pour donner plus d'importance & de beauté à son Drame. Il en expose le sujet ainsi.

PHÉNICE *à Armide.*

» Dans un jour de triomphe, au milieu des plaisirs,
» Qui peut vous inspirer une sombre tristesse ?
» La gloire, la grandeur, la beauté, la jeunesse,
» Tous les biens comblent vos desirs.

SIDONIE *à Armide.*

» Vous allumez une fatale flâme,
» Que vous ne ressentez jamais;
» L'amour n'ose troubler la paix
» Qui regne dans votre âme.

PHÉNICE & SIDONIE.

» Quel sort a plus d'appas ?
» Et qui peut être heureux, si vous ne l'êtes pas ?

PHÉNICE.

» Si la guerre aujourd'hui fait craindre ses ravages,
» C'est aux bords du Jourdain qu'ils doivent s'arrêter :
» Nos tranquilles rivages
» N'ont rien à redouter.

SIDONIE.

» Les Enfers, s'il le faut, prendront pour vous les armes,
» Et vous savez leur imposer la loi.

PHÉNICE.

» Vos yeux n'ont eu besoin que de leurs propres charmes,
» Pour affoiblir le camp de *Godefroi.*

SIDONIE.

» Ses plus vaillans guerriers, contre vous ſans défenſe,
» Sont tombés en votre puiſſance.

ARMIDE.

» Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous !
» *Renaud*, pour qui ma haine a tant de violence,
» L'indomptable *Renaud*, échappe à mon courroux.
» Tout le camp ennemi pour moi devient ſenſible,
» Et lui ſeul, toujours invincible,
» Fit gloire de me voir d'un œil indifférend.
» Il eſt dans l'âge aimable où ſans effort on aime....
» Non ! je ne puis manquer, ſans un dépit extrême,
» La conquête d'un cœur ſi ſuperbe & ſi grand.
» . . . .
» Les Enfers ont prédit cent fois,
» Que contre ce guerrier nos armes ſeront vaines,
» Et qu'il vaincra nos plus grands Rois.
» Ah ! qu'il me ſeroit doux de l'accabler de chaînes,
» Et d'arrêter le cours de ſes exploits.

» Que je le hais ! que ſon mépris m'outrage !
» Qu'il ſera fier d'éviter l'eſclavage,
» Où je tiens tant d'autres héros !
» Inceſſamment, ſon importune image,
» Malgré moi, trouble mon repos.
» Un ſonge affreux m'inſpire une fureur nouvelle
» Contre ce funeſte ennemi.
» J'ai cru le voir, j'en ai frémi !
» J'ai cru qu'il me frappoit d'une atteinte mortelle.

» Je suis tombée aux pieds de ce cruel vainqueur ;
» Rien ne fléchissoit sa rigueur ;
» Et, par un charme inconcevable,
» Je me sentois contrainte à le trouver aimable,
» Dans le fatal moment qu'il me perçoit le cœur. «

Nous avons rapporté cet exemple, quoique un peu long, pour faire voir avec quel art Quinault a su resserrer dans ces vers tout ce qu'il doit apprendre au spectateur, & le préparer au dénouement. M. de Fontenelle l'instruit avec autant de talent, en moins de vers, dans l'Opéra de *Thétis* & *Pélée*. Ce dernier s'annonce ainsi, dans le Monologue par lequel le Drame commence.

» Que mon destin est déplorable !
» Envain à mes soupirs *Thétis* est favorable ;
» Hélas ! *Neptune* en est charmé :
» La crainte que nous cause un Dieu si redoutable,
» Tient toujours dans nos cœurs ce beau feu renfermé.
» Quelles sont tes rigueurs, amour impitoyable !
» Est-il encor des maux pour un amant aimé ? «

L'exposition ne fait point la seule différence qu'il y ait entre l'*action lyrique* & celle de la Tragédie, même dans les occasions où elles paroissent avoir des caractères ressemblans. On les divise l'une & l'autre par actes ; mais l'*action tragique* offre dans chaque acte, une ou plusieurs *actions accessoires*, qui ne se terminent qu'avec l'*action principale*, au lieu que dans l'*Opéra*, il y a une *action* dépendante à la

vérité du ſujet principal, mais qui doit ſe terminer dans chaque acte par une fête, ou par un ballet. La première ſouffre un vuide dans les entr'actes ; la ſeconde n'en a pas. C'eſt comme dans la Tragédie Grecque ; le Théâtre eſt rempli, même après que les Acteurs ſe ſont retirés.

» C'eſt avec plus de facilité, a dit un homme » d'eſprit, que les Poëtes lyriques ſe ſont aſſurés » d'heureux dénouemens : c'eſt l'effort du génie & » du jugement de trouver une iſſue naturelle, [comme » dans les bonnes Tragédies] à une *action* remplie » d'incidens qui ſe croiſent exprès, pour tenir le » ſpectateur dans l'incertitude ; dans l'*Opéra* la ma- » chine ſeule ſe dénoue avec ſuccès. *Armide* part ſur » un char volant, & laiſſe l'auditeur également » content & ébloui. «

Le ſujet ſur lequel roule l'*action* de l'*Opéra*, doit être ſimple, & facile à nouer & à dénouer. *Armide* aime, malgré elle, *Renaud* ; l'enflamme par ſes enchantemens, & eſt enſuite trahie par cet amant que l'amour du devoir & de la gloire rappellent au camp de *Godefroi*. *Caſtor* & *Pollux* ſont unis par des liens indiſſolubles, ceux du ſang & de l'amitié la plus pure. Le premier périt dans un combat ; *Pollux* le venge, fait rendre à ce héros les honneurs funèbres qui lui ſont dus ; va le chercher dans l'empire des morts, brave la fureur des Enfers, pénètre dans les champs Eliſées où eſt ſon frère, & le ramène. Tout cela eſt ſimple, dans le merveilleux.

Cependant, malgré cette ſimplicité apparente, le ſujet doit être ſuſceptible d'incidens variés, de

tableaux qui se succédent rapidement les uns aux autres, de situations qui rendent l'*action* plus vive & plus animée, qui fassent succéder le calme au trouble, l'espoir à la crainte, la joie à la douleur, le gracieux au pathétique, & qui laissent respirer l'ame par intervalles.

Comme le plaisir de tous les sens est l'objet que se propose le Poëte, dans la construction de sa fable, & que ce plaisir vient principalement de la surprise, il doit offrir aux spectateurs des événemens nouveaux, autant que le sujet en est susceptible. Si des amans jouissent du calme & de la tranquillité qu'ils ambitionnoient, que ce soit pour consacrer leur tems à des danses qui offrent une image des plaisirs de l'amour. Si un magicien évoque les Furies ou les Démons, que ceux-ci rendent sensible par leurs transports, la joie qu'ils ressentent d'être choisis pour affliger la nature humaine. La guerre n'y doit paroître que pour étaler ses fureurs & ses triomphes; la paix ne doit s'y montrer que pour donner lieu à des fêtes. Mais il faut qu'elles soient amenées naturellement, & pour cet effet il faut éviter que l'*action* ne soit trop resserrée.

L'*action* de l'*Opéra* ne doit offrir que des images & des sentimens, des passions, tantôt douces, tantôt violentes, sombres ou riantes, suivant les circonstances. Mais il faut éviter de leur donner trop de force, & que la chaîne qui les unit, soit aussi continue, ou aussi sensible, que dans la Tragédie. Dans celle-ci tout respire la crainte & la compassion. Le Poëte manque son objet, s'il cesse de donner

à ces deux ſentimens un mouvement progreſſif. Mais dans l'*Opéra*, l'ame n'en doit être affectée que légérement, & par intervalles.

Tout ce qui demande des gradations, des développemens, des diſcuſſions, n'eſt pas fait pour ce Théâtre. Les Italiens ont gâté par-là leurs *Opéra*. On trouve dans ceux d'*Apoſtolo Zéno* des harangues, des conférences politiques; & dans *Métaſtaſe*, des maximes, des comparaiſons déplacées, des ſentences qui ne peuvent qu'altérer la chaleur de l'*action*. Combien *Quinault* leur eſt ſupérieur en cette partie!

Nous avons dit plus haut, que la Muſe lyrique a le droit de perſonnifier tous les êtres, comme l'Épopée: nous ajouterons ici que rien ne donne plus de force à l'*action* que les allégories, lorſqu'elles ſont employées à propos. Un exemple tiré de l'Opéra d'*Armide*, fera mieux ſentir que tout ce que nous pourrions dire, l'effet qu'elles doivent produire ſur le Théâtre lyrique. Cette Magicienne dit, en parlant de *Renaud*, qu'elle a rendu amoureux par les charmes de ſon art.

» Il m'aime? Quel amour! ma honte s'en augmente.
» Dois-je être aimée ainſi? Puis-je en être contente?
» C'eſt un vain triomphe, un faux bien.
» Hélas, que ſon amour eſt différend du mien!
» J'ai recours aux Enfers pour allumer ſa flâme;
» C'eſt l'effort de mon art qui peut tout ſur ſon âme,
» Ma foible beauté n'y peut rien.
» . . . .
» Venez, venez, haine implacable!
» Sortez du gouffre épouventable

» Où

» Où vous faites regner une éternelle horreur !
» Sauvez-moi de l'amour, rien n'eſt ſi redoutable.
» Contre un ennemi trop aimable,
» Rendez-moi mon courroux, rallumez ma fureur !

La *Haine* paroît avec ſa ſuite.

LA HAINE.

» Je réponds à tes vœux ; ta voix s'eſt faite entendre
» Juſques dans le fond des Enfers.
» Pour toi, contre l'Amour, je vais tout entreprendre.
» Et quand on veut bien s'en défendre,
» On peut ſe garantir de ſes indignes fers.

Elle continue avec ſa ſuite.

» Plus on connoît l'Amour, & plus on le déteſte ;
» Détruiſons ſon pouvoir funeſte ;
» Rompons ſes nœuds, déchirons ſon bandeau ;
» Brûlons ſes traits ; éteignons ſon flambeau. «

La ſuite de la *Haine* s'empreſſe à briſer & à brûler les armes de l'Amour.

. . . .

LA HAINE *approchant d'Armide.*

» Sors, ſors du ſein d'*Armide*, Amour, briſe ta chaîne !

ARMIDE.

» Arrête, arrête, affreuſe Haine !

» Laiſſe-moi ſous les loix d'un ſi charmant vainqueur;
» Laiſſe-moi : je renonce à ton ſecours horrible.
» Non, non, n'acheve pas; non, il n'eſt pas poſſible
» De m'ôter mon amour, ſans m'arracher le cœur!

LA HAINE.

» Tu n'implores mon aſſiſtance,
» Que pour mépriſer ma puiſſance;
» Suis l'Amour, puiſque tu le veux.
» Infortunée *Armide!*
» Suis l'Amour qui te guide
» Dans un abîme affreux.
» Sur ces bords écartés, c'eſt envain que tu caches
» Le héros dont ton cœur s'eſt trop laiſſé toucher:
» La Gloire à qui tu l'arraches,
» Doit bientôt te l'arracher;
» Malgré tes ſoins, au mépris de tes larmes,
» Tu le verras échapper à tes charmes.
» Tu me rappelleras, peut-être dès ce jour,
» Et ton attente ſera vaine;
» Je vais te quitter ſans retour.
» Je ne puis te punir d'une plus rude peine,
» Que de t'abandonner pour jamais à l'Amour. «

(*Quinault*, *Opéra d'Armide*, *acte troiſièm. ſcène quatr.*)

Quinault, dans la diviſion de ſes *Opéra tragiques*, ſuivit l'uſage reçu pour la Tragédie, & les diviſa en cinq actes. Il eût été à ſouhaiter qu'il ſe fût affranchi de cette régle, ſur-tout dans celui que

nous venons de citer, dont le quatrième acte est froid; parce que l'arrivée des Chevaliers Danois ne fournit pas une *action* assez vive pour le remplir. La plûpart des *Tragédies lyriques* des Italiens n'en ont que trois. Nous ne connoissons qu'une seule Tragédie en ce genre; c'est celle d'*Ernelinde*, représentée d'abord sous le titre de *Sandomir*.

La danse tient à l'Opéra, non comme une *action* qui lui est intimement unie, ni comme une partie indispensable; mais comme une *action accessoire*, comme un incident vraisemblable qui donne à l'*action principale* de nouveaux charmes. Il faut qu'elle aît une cause qui la nécessite, sans quoi elle est épisodique. Cependant, quoique liée au sujet, il est indispensable qu'elle aît un caractère analogue à l'*action*, c'est-à-dire, qu'elle ramène en secret, dans l'esprit des spectateurs, l'idée de certains mouvemens, de certaines situations, de certaines attitudes qui paroissent se rapporter aux sentimens que la représentation de l'*action* a fait naître. Quelquefois la danse parodie le sujet; c'est alors qu'elle est le plus intéressante.

La Magie, la Féerie, la Mythologie sur-tout, sont le champ fertile dans lequel les Poëtes ont été puiser les sujets de leurs *Opéra tragiques*. L'Abbé Pélégrin est le seul qui en aît été prendre un dans notre Religion. Cet exemple & ses succès ne doivent pas autoriser ceux qui voudroient suivre la même carrière. La Religion Chrétienne est trop respectable pour qu'on doive la confondre avec le faux merveilleux qui fait l'essence de l'*Opéra*. Ses maximes & sa morale ne sont pas faites, en général,

pour suppléer aux prodiges, aux métamorphoses, aux prestiges des magiciens, aux enchantemens qui font l'intrigue & le dénouement des *actions*. » Nous n'ap-» prouvons pas, a dit un Auteur, avec autant d'esprit » que de justesse, qu'on fasse chanter sur un Théâtre » profane les Mystères sacrés de notre croyance, » & les objets respectables de notre culte. La » pompe toute voluptueuse de l'*Opéra*, s'allie mal » avec l'austérité des mœurs Evangéliques. La piété » & la raison même souffrent infiniment de voir » imiter l'enthousiasme divin d'un Prophète, ou les » chastes transports d'une vierge, par des bouches » accoutumées à célébrer les transports de Cythère. » Le contraste est trop révoltant. «

L'amour, & principalement l'amour voluptueux, est la seule passion qu'on traite sur notre Théâtre Lyrique. Est-il le seul sentiment qui aît droit d'attendrir notre ame? Il n'en est pas de même en Italie; ils ont enrichi leur Théâtre, en traitant toutes les passions qui sont capables d'intéresser sur la scène. Nous savons que l'amour est de toutes les passions la plus féconde en images & en sentimens; mais la tendresse filiale ou maternelle, l'amitié, l'amour de la patrie, & beaucoup d'autres vertus sociales, n'offrent-elles pas des situations extrêmement attendrissantes, des sentimens vifs & pathétiques, propres à faire briller le talent du Poëte, & à intéresser le spectateur?

Pour cet effet, il faudroit laisser la Fable, les Romans, & tous les autres Ouvrages qui paroissent consacrés à une passion unique, & puiser dans

l'Histoire des peuples, des sujets propres à être offerts sur le Théâtre Lyrique. Un Auteur moderne a essayé de nous donner, à l'exemple des Italiens, un *Opéra* de cette espèce; & si son poëme a souffert quelques contradictions, c'est moins pour le fonds du sujet, qu'à cause de la manière dont on l'a traité.

La Motte a inventé, depuis Quinault, un nouveau genre d'*Opéra*. Il offre tout autant d'*actions* différentes, qu'il y a d'actes. Il les a réunis sous un même titre dans l'*Europe galante*, à la suite de laquelle on a donné, l'*Année galante*, les *Fêtes Lyriques*, les *Fêtes de Thalie*, les *Fragmens*, &c. L'*action* de ces petits *Drames lyriques* est sujette à la même régle que les autres. D'ailleurs, elle doit être très-simple; elle exige peu de tableaux, mais bien frappés. Les détails & les épisodes en doivent être entièrement bannis.

L'*Opéra* ne s'est pas seulement occupé à représenter l'amour, accompagné de la terreur & de la pitié. En empruntant tous les charmes du merveilleux, les Poëtes ont voulu nous le faire voir tel que ce sentiment est dans la nature; mais il lui ont donné un ton & des expressions semblables à celles qu'elle prendroit, si la poësie étoit son langage familier, & si les accens des hommes étoient des sons marqués par une cadence, & par une mesure telle que celle qui est particulière au chant. Ils n'ont fait qu'exiger qu'on se prêtât davantage à l'illusion, que lorsqu'on assiste à une Tragédie, ou à une Comédie en vers. Ces petits *Opéra* tiennent à la galanterie noble, à la pastorale, au comique enjoué,

bouffon, & font succeſſivement le plaiſir des amateurs.

Ce ſeroit ici le lieu de réfuter le jugement que l'Abbé des Fontaines a porté du *Drame lyrique*, *numero 50. de ſes Jugemens*, en diſant: » Qu'un *Opéra* » eſt toujours un très-mauvais poëme, & que le » plus bel Ouvrage en ce genre, eſt un monſtre. « Mais nous aurons l'occaſion d'en parler dans le mot OPÉRA. Nous nous contenterons d'obſerver ici, qu'il n'eſt point de genre de poëme qui n'exige qu'on ſe prête à l'illuſion; que l'*Opéra* eſt de tous, celui qui a le plus d'objets d'imitation; que c'eſt un très-beau monſtre, ſi c'en eſt un. Qu'une Tragédie en muſique eſt plus imitative qu'une Tragédie en vers, comme celle-ci l'eſt d'avantage que la Tragédie en proſe; qu'un bon *Opéra*, eſt la poëſie par excellence, & renferme tout ce qu'on peut attendre d'elle; qu'il raſſemble tous ſes attributs, & produit tous ſes effets.

ACTION ÉPIQUE.

La Tragédie eſt l'imitation, la repréſentation d'une *action* noble & intéreſſante, capable de produire en nous des ſentimens de terreur & de pitié; l'*Épopée* met en récit cette même *action*, & la préſente du côté le plus propre à exciter notre admiration. La première, étant bornée à un tems très-court, doit intéreſſer auſſi vivement qu'il eſt poſſible, pendant qu'elle eſt en poſſeſſion de la ſcène; l'autre donne à ſon *action* une durée plus ou moins conſidérable,

ſuivant qu'elle eſt plus ou moins rapide, & que les événemens qu'il faut raconter, doivent être plus ou moins précipités. L'une repréſente l'homme dans l'inſtant de ſa vie, auquel il eſt le plus agité d'une paſſion violente, le plus occupé d'un intérêt principal & dominant, le plus combattu par des ſentimens oppoſés. Elle doit en ſuivre les mouvemens juſqu'au plus haut dégré où ils peuvent aller. Dans l'autre, comme l'*action* eſt plus étendue, les paſſions peuvent avoir leur relâche; les intérêts leurs diverſions : on peut la regarder comme le tableau de l'inconſtance, ou de l'inſtabilité humaine.

L'*action tragique* peut être plus compliquée, parce que le perſonnage principal peut être partagé dans le même inſtant entre pluſieurs ſentimens, dévoré de pluſieurs paſſions, en butte à pluſieurs préjugés; au lieu que l'*action épique* a plus de ſimplicité, des caractères plus décidés, des mœurs plus conſtantes. Ses perſonnages n'ont beſoin que d'un ſeul vice, ou d'une ſeule vertu. Leur conduite doit être toujours analogue au ſentiment qui les fait agir. Celle-ci préſente à l'eſprit & à l'imagination, ce que l'autre offre au cœur & aux ſens.

La Tragédie met dans la bouche de ſes perſonnages ce qu'ils doivent dire, & laiſſe à celui qui la lit, ou à l'Acteur qui la repréſente, le ſoin de faire connoître par des ſignes extérieurs, les caractères des paſſions : l'*Épopée* retrace, non-ſeulement les lieux qui ſervent de Théâtre à ſon *action*, mais elle préſente juſqu'aux tableaux, & aux mouvemens que la Tragédie s'efforce de rendre préſens. L'une gagne

du côté de la chaleur, de la vérité, du pathétique; l'autre, donne plus à la magnificence, & se dédommage de ce qui lui manque du côté de la vérité, par la noblesse des détails, par la vérité des incidens & des peintures. Chez elle, le génie du Poëte paroît s'égarer quelquefois; mais c'est pour promener son Lecteur d'objets en objets toujours plus agréables. Il fait passer devant elle une infinité de tableaux que son art rend présens. L'une a le naturel pour objet; l'autre le merveilleux. La première est obligée de se renfermer dans les bornes étroites de la nature; la seconde les franchit, quand il lui plaît, & n'est assujettie qu'au vraisemblable. Pour finir enfin, nous comparerons, avec un homme d'esprit, la Tragédie, à un torrent qui se forme tout-à coup, qui brise & qui franchit en peu de tems tous les obstacles qui s'opposent à son passage, & l'*Épopée* à un fleuve majestueux qui suit sa pente; mais dont la course vagabonde se prolonge en mille détours.

Il faut considérer dans l'*action épique*, l'*unité* de sujet, sa *noblesse*, l'*intérêt* qu'il doit offrir, le *merveilleux* qui l'embellit, & la *vraisemblance*.

I.

Pour que l'*action épique* soit *une*, il faut que le Poëte se borne à une seule & unique entreprise, & ne perde jamais de vue le héros qui est chargé de la conduire; ou s'il paroît l'oublier quelquefois, que ce ne soit que pour nous ramener à lui avec

plus d'intérêt. Ainſi l'*action* de *l'Illiade* roule ſur la *colère d'Achille*; tout doit aboutir à ce point. Celle de l'*Odyſſée* nous repréſente un Roi, un époux, un père qu'un triple devoir rappelle dans ſes états. Celle de l'*Enéide* a pour objet l'établiſſement d'*Enée* en Italie, à travers les obſtacles & les périls qui paroiſſent rendre ſon entrepriſe impoſſible. Celle de la *Henriade* roule ſur les moyens de faire monter HENRI IV. ſur le thrône de ſes pères, que l'ambition & le fanatiſme lui diſputoient. Tous les reſſorts que les Poëtes font mouvoir; tous les perſonnages qu'ils introduiſent, les moyens qu'ils employent dans ces poëmes, les conduiſent au but qu'ils ſe propoſent, & ſervent, plus ou moins, à nouer & à dénouer l'*action principale*.

Cette régle, également conforme à celles de la nature & de l'art, avouée du goût & de la réflexion, a cependant trouvé ſes contradicteurs.

Gravina, & pluſieurs autres perſonnes, ſont d'avis que le *poëme épique* peut ſe paſſer d'*unité d'action*. Le Taſſe, pour établir ce paradoxe, n'a pas même fait difficulté d'oppoſer *Roland le Furieux* aux Ouvrages d'Homère. Il a fait comme le G. Corneille, qui vouloit affranchir les Poëtes tragiques de l'unité rigoureuſe de tems, & qui ſe faiſoit une loi invariable de ne s'en écarter jamais.

La Motte a prétendu que l'*unité de perſonnage* ſuffiſoit dans l'*Épopée*, & ſuppléoit à l'*unité d'action*. Il auroit dû voir qu'il aſſimiloit l'*Épopée* à la plus grande partie de nos Romans; & qu'en voulant la confondre avec les Hiſtoires particulières, il tendoit à lui

ôter un de ses caractères distinctifs, & les moyens d'intéresser le Lecteur plus vivement, en distraisant son attention d'un objet, pour la fixer sur un autre, qu'un troisième lui feroit bientôt perdre de vue. Voyez ce que nous avons dit de l'*unité d'action*, en parlant de l'ACTION EN GÉNÉRAL, & dans l'ACTION DRAMATIQUE.

C'est donc l'*unité d'un sujet*, l'*unité d'un événement* grand, noble, illustre, mémorable, &c. & non l'*unité de héros*, qui fait celle de l'*action épique*. Le Poëte qui voudroit mettre en poëme la vie entière d'un héros, ne feroit qu'un assemblage bisarre d'événemens, sans liaison & sans ordre, soit, parce qu'il ne pourroit point les rapporter à une même cause, soit, parce que la vie de l'homme le plus parfait est pleine d'inconséquences & d'inégalités, & qu'il est sujet à mille variations, soit par l'inconstance de ses passions, soit par celle de la fortune.

Si le Poëte ne choisissoit que les faits mémorables de la vie de son héros, il lui seroit peut-être impossible de leur donner à tous le même dégré d'intérêt; & s'il venoit à surmonter cette difficulté, il lui en resteroit une plus considérable à vaincre, celle de donner aux événemens, qu'il voudroit représenter, une liaison naturelle, lorsqu'ils n'offriroient en bien des occasions que des contradictions manifestes.

» La fable, dit le Tasse, est la forme du poëme.
» S'il y a plusieurs fables, il y aura plusieurs poë-
» mes; si chacun d'eux pouvoit être parfait, cet
» assemblage seroit immense; si chacun d'eux doit

» être imparfait, il vaut mieux n'en faire qu'un qui » ſoit parfait & régulier. « Il en eſt, à beaucoup d'égards, du Poëte épique, comme du Peintre. Que diroit-on, ſi ce dernier vouloit repréſenter & renfermer dans le même cadre, quelque grand qu'il fût, toutes les *actions* mémorables du *grand Condé*, ou du *Maréchal de Turenne?*

L'*unité d'action* eſt ſenſible dans la manière dont le Poëte annonce le ſujet qu'il va traiter. Il eſt néceſſaire qu'elle offre un point fixe que l'eſprit ne doit pas perdre de vue, & auquel tout doit aboutir, lors-même que le Poëte paroît s'éloigner du chemin par des *épiſodes*.

Quoique nous ayons à parler ailleurs de l'*épiſode*, nous ne pouvons nous diſpenſer d'en donner ici les principes généraux, rélativement à l'*action épique*; nous réſervons les détails, lorſque nous traiterons ce mot. *Voyez* ÉPISODE.

Pour ſuivre la comparaiſon que nous venons de faire plus haut, nous dirons qu'il en eſt de l'*Épopée*, comme d'un grand tableau, dans lequel la régle qui aſſujettit le Peintre à une *action principale*, ne l'empêche pas de s'égayer ſur de petits incidens particuliers, qui ont avec le ſujet auquel ils ſont unis, des rapports plus ou moins éloignés. *Voyez* ACCESSOIRE, ACCIDENT.

Les *épiſodes* ſont à l'*action épique*, ce que ces accompagnemens, ces acceſſoires, ces accidens ſont à la peinture. Il faut les regarder comme des événemens, dont les uns ſont néceſſairement liés à l'*action principale*, & conſtituent preſque ſa manière

d'être, & dont les autres servent à répandre un nouveau jour, & un plus grand intérêt dans la poësie, ou à l'embellir.

Telles sont dans Virgile la mort du jeune *Pallas* fils d'*Évandre*; celles de *Nisus* & d'*Euriale*, celle du désespoir & de la mort de la Reine, sur le faux bruit de la mort de *Turnus*, &c. Dans le Tasse, les amours de *Tancrède* & de *Clorinde*, ceux d'*Armide* & de *Renaud*; cette dernière *épisode* s'unit davantage au sujet principal, & lui donne plus d'intérêt que la première. Dans la *Henriade*, le malheur de d'*Ailly* qui tue son propre fils, sans le connoître, la valeur impétueuse & la mort du jeune Comte d'*Egmont*, l'amour d'HENRI IV. pour *Gabrielle d'Etrées*, &c. Dans *Télémaque*, les avantures de *Philoctète*; celles du vertueux *Philoclès*, celle de *Timocrate* & de *Protésilas*, l'arrivée imprévue de *Diomède* dans l'assemblée des Princes alliés, &c.

Le Poëte se sert avec le plus grand avantage des *épisodes*, pour apprendre au Lecteur des événemens qui ont précédé l'*action* qu'il raconte, & desquels il est nécessaire de l'instruire. Souvent, ce sont des événemens qu'il ôte du fond du sujet même, pour pouvoir, en les supprimant, resserrer davantage son *action*. Ordinairement, ce sont des avantures qui ont mis le héros, ou un des principaux personnages, dans la situation où on les voit paroître : on sent que l'impatience du Lecteur ne seroit pas satisfaite, si on ne le mettoit dans la confidence de semblables événemens.

C'est ainsi que Virgile se sert de l'*épisode* de *Didon*,

pour nous apprendre d'où vient *Énée*, où il va, ce qu'il doit espérer, quels sont ses motifs de crainte, &c. C'est ainsi que *Télémaque* raconte à *Calipso*, pourquoi il a abordé dans son île, & lui expose les raisons qui l'ont forcé à courir les mers. C'est ainsi qu'HENRI IV. est envoyé secrétement par HENRI III. à la Reine *Elizabeth*, & lui raconte les brigandages de la *S. Barthelemi*, la mort de l'Amiral de *Coligni*, celle du Prince de *Condé*, du Duc de *Joyeuse*; ses propres démêlés, & sa réconciliation avec *Henri de Valois*; enfin tout ce qui sert à faire connoître les événemens qui doivent suivre, & à répandre un nouveau jour sur le poëme.

II.

L'*action de l'Épopée* doit être *noble*, c'est-à-dire, avoir une grandeur & une importance qui les distinguent des autres poëmes, offrir un sujet illustre, mémorable, dont les événemens ne soient point communs, & desquels le Poëte puisse tirer des leçons sublimes & utiles à l'humanité.

Les Poëtes épiques ont choisi pour leurs principaux personnages, des Rois & des héros illustres, recommandables par leur valeur & par leurs vertus, afin que l'importance des caractères, & l'éclat imposant du rang qu'ils occupoient dans le monde, répandît plus d'intérêt sur la fable du poëme. Il est évident que le combat d'*Énée* & de *Turnus*; celui du Vicomte de *Turenne*, & du Chevalier d'*Aumale*, nous intéresseroit beaucoup moins, s'il se passoit

entre de ſimples ſoldats. Il ne noueroit que foiblement l'*action*, & influeroit très-peu ſur le dénouement ; au lieu qu'il en eſt tout autrement dans le premier cas, ſur-tout dans l'*Eneïde*. Cependant l'*action épique* peut ſe paſſer de perſonnages décorés, & illuſtres par la naiſſance & par des alliances brillantes, ſi ceux qu'elle offre ont un caractère aſſez *noble*, des vertus aſſez ſublimes, pour entreprendre, & pour exécuter de grandes choſes.

Que manque-t-il à *Jacques Sforce*, qui n'avoit été qu'un ſimple laboureur de *Cotignole*, connu ſous le nom d'*Attendulo*, pour jouer le principal rôle dans un poëme épique, ſi on le repréſente dans ce fameux inſtant, où il força *Alphonſe d'Arragon*, à lever le ſiége de devant Naples, qu'il vouloit enlever à *Jeanne* ſeconde, qui en étoit la Reine. Qu'un homme de la lie du peuple, comme *Marius*, ou comme *Guillaume Tell*, forme de grands projets, & qu'il les rempliſſe ; en voilà aſſez pour donner à l'*Épopée* toute l'importance & la *nobleſſe* dont elle a beſoin.

On a prétendu que l'*action épique* n'étoit véritablement *noble*, qu'autant qu'elle ſe rapportoit au bien public, & que le ſujet devoit avoir pour baſe quelque intérêt politique des nations. Cette régle eſt auſſi peu néceſſaire que la première. Le Poëte épique n'a pas moins le droit de s'en affranchir, que le Poëte tragique. Cependant il ne pourra qu'ennoblir ſon ſujet, lorſqu'il ſe propoſera de donner des leçons aux maîtres du monde, & qu'il leur fera connoître des intérêts que leur devoir, & leur utilité particulière doivent leur apprendre à reſpecter.

Mais ces préceptes sublimes, ces principes de politique ne sont pas à la portée de la plus grande partie des hommes. De grands intérêts peuvent donner à l'*action* un éclat plus imposant; mais plus elle éblouit, moins son utilité est générale. Une *action* qui nous seroit plus personnelle; & qui, au lieu de nous présenter des Princes & des Grands dans des situations qui ne sont point faites pour le commun des hommes, leur apprendroit à être meilleurs citoyens, meilleurs époux, meilleurs pères, meilleurs fils, &c. seroit sans contredit préférable à tout autre, dès qu'elle offriroit une fable *noble*, intéressante, mémorable, & qui seroit soutenue par la *noblesse* des détails, tels que le style, les situations, les événemens, &c.

Le Poëte ne sauroit donner à son héros trop de grandeur d'ame. Il faut qu'il le caractérise toujours par des traits sublimes qui lui concilient tous les cœurs. Qu'il le fasse respecter par ses vertus & par ses sentimens, & qu'il le rende même estimable, ou du moins digne d'excuse, lorsqu'il le représente en proie à ses passions : nous allons nous occuper de cet objet dans l'article suivant.

III.

Il faut que l'*action épique* soit *intéressante*. Elle peut l'être par son *importance*, par les caractères des personnages, par les *situations* dans lesquelles ils se trouvent, par les *événemens*, par *la manière de les raconter*.

I. L'*importance* de l'*action épique* peut être générale pour tous les hommes, ou rélative à certains peuples. Celle dont l'*importance* ne se rapporte qu'à des opinions, ou à des intérêts particuliers à une nation, se condamne à n'intéresser principalement que le peuple qui la compose, & voit détruire avec ces mêmes opinions & ces intérêts, la base sur laquelle elle s'élevoit. Considérées sous ce point de vue, l'*Illiade*, l'*Odyssée*, la *Henriade*, doivent nécessairement l'emporter sur l'*Énéïde*.

Par exemple, dans l'*Odyssée*, *Ulysse* va à Ithaque. Sa qualité de Roi, sa tendresse pour *Pénéloppe*, & pour son fils, lui en font un devoir indispensable; mais qu'un homme que sa piété pour des Dieux qui sont l'objet de nos risées, fait paroître pusillanime, aille, sous prétexte de l'ordre injuste que lui en ont donné ces mêmes Dieux, s'établir plutôt dans tel coin de la terre, que dans tel autre; qu'il trompe en fuyant, une Reine qu'il a séduite; qu'il la laisse en proie au désespoir d'avoir aimé un perfide, pour aller ravir une femme à un Prince à qui elle a été promise en mariage: il faut avouer, que si ce dévouement pour des Dieux injustes, a pû plaire à *Auguste*, à ses courtisans, & au peuple Romain, il nous paroît une fiction puérile, & que la cause de l'*action* de l'*Énéïde* est bien bisarre à nos yeux.

Nous ferons la même observation à l'occasion de *Séthos*, en comparaison de *Télémaque*, auquel il est inférieur à beaucoup d'égards; mais à côté duquel il est digne de figurer quelquefois. Dans ce Poëme, ou

ou dans ce Roman, si l'on veut, l'Abbé Terrasson s'est principalement attaché à faire connoître les mœurs, les usages, les progrès des Arts & des Sciences, la navigation, les cérémonies religieuses des anciens; au lieu que M. de Fénélon s'est occupé des objets les plus propres à intéresser les hommes dans tous les tems & dans tous les lieux.

Toutefois donc que l'*action épique* sera dégagée de tout intérêt particulier de systême & d'opinion nationale, qu'elle aura un objet d'utilité plus général, elle peut être assurée d'un triomphe plus constant & plus durable.

II. Outre l'intérêt qui peut résulter dans l'*action épique* de l'*importance* du sujet, il faut qu'elle nous attache par les *caractères*. L'*Épopée* se propose principalement d'exciter l'admiration, comme nous l'avons dit plus haut. Le Poëte doit, par conséquent, s'attacher extrêmement à donner à son héros tout ce qui est capable de fixer sur lui les yeux du Lecteur, & le lui offrir comme un modèle qu'il doit suivre. Il ne doit mettre sur son compte aucune *action* qui doive le faire mépriser; ne lui donner aucune passion qui puisse l'avilir. Au contraire, il doit s'efforcer toujours à le faire estimer, même dans ses foiblesses, ou du moins à les rendre excusables.

C'est ainsi qu'en ont usé toujours les Auteurs de *Télémaque* & de la *Henriade*. Quelle grandeur d'ame! Quelle énergie! Quelle noblesse de sentimens! Quelle élévation! Quels fonds d'humanité dans le fils d'*Ulysse*, & dans HENRI IV! Qu'ils sont intéressans, l'un dans l'île de *Calypso*, l'autre à Ivry, auprès

de *Gabrielle d'Etrées !* Quelle différence entr'eux & *Achille*, ce héros de l'*Iliade*, lorſqu'il ſe déchaîne contre les Grecs & les Troyens, en horribles imprécations faites pour dégrader ſon cœur, & révolter l'humanité ? Dans la *Jéruſalem délivrée*, *Godefroi de Bouillon* ſe fait toujours admirer par ſa prudence, par ſa valeur, par l'art de conduire les hommes, & par toutes les qualités qui caractériſent un chef.

Par la même raiſon que le Poëte doit s'attacher à rendre ſon héros eſtimable, & faire paroître l'*action* qu'il entreprend, légitime ; il doit rendre odieux ceux qui s'y oppoſent, & généralement tous ſes ennemis. Le défaut contraire choquera dans l'*Énéïde*, quiconque y voudra faire attention.

On ne voit dans *Turnus*, qu'un jeune Prince qui eſt à la veille d'épouſer une Princeſſe qui ne témoigne point de la répugnance pour lui. La mère de *Lavinie* qui aime *Turnus*, comme ſon propre fils, n'oublie rien pour favoriſer ſon amour. Cet hymen plaît également aux Latins & aux Rhutules qui le deſirent, afin qu'il devienne le lien indiſſoluble qui unira *Amate* à *Turnus*. Un étranger, errant dans toutes les mers, vient des côtes d'Afrique, où ſa préſence a été ſi fatale à une Reine, malheureuſement trop ſenſible, fait demander un aſyle au Roi Latin qui lui offre ſa fille, qu'*Énée* ne demandoit pas. En voilà aſſez pour occaſionner une guerre fatale à *Turnus*, & dans laquelle ce héros ne perd l'amour, qu'avec la vie. Malgré tout l'art du Poëte qui cherche à nous intéreſſer toujours pour *Énée*, on ſent

que le cœur panche pour *Turnus*. Il falloit, pour faire estimer le héros du poëme, lui donner un ennemi digne d'être haï.

Ce que nous venons de dire des principaux personnages, peut s'appliquer aux subalternes, en conservant toujours la dépendance où ils doivent être du sujet principal.

Nous avons dit dans plusieurs occasions, sur-tout dans l'*action dramatique*, en parlant des *caractères*, qu'ils doivent être toujours soutenus, & paroître à la fin tels qu'on les a annoncés d'abord. Nous n'avons fait qu'indiquer en passant, que cette régle générale pouvoit avoir quelques exceptions; & nous avons cité à cette occasion le dénouement de *Cinna*, le caractère de *Chimène* dans le *Cid*, &c. *Voyez* ACTION DRAMATIQUE, *ci-devant p. 167. n. IV.* Mais nous avons réservé à cet article quelques détails qui sont plus particuliers à l'*Épopée*, qu'au *Drame*, quoiqu'ils puissent lui convenir.

Il faut distinguer dans les *caractères* ceux qui tiennent à la nature de l'homme, à la modification de son ame, à la conformation de ses organes, ceux enfin qui constituent ce qu'on appelle le *naturel* de l'homme; & le *caractère* qu'il peut avoir à l'occasion des impressions étrangères que des objets moraux ou physiques peuvent faire sur son ame, ou sur ses sens; distinguer sa manière d'être actuelle, à l'occasion des altérations, & des changemens qu'ont pû produire en lui l'habitude, l'éducation, ou toute autre cause. Ce dernier genre de *caractère* tient principalement aux passions, & l'autre aux sentimens.

Celui-ci doit être invariable, le second peut changer, parce qu'il est factice.

La *valeur* est naturelle à *Achille* ; sa *colère* n'est qu'accidentelle. Un *caractère* bouillant & impétueux, comme le sien, est capable d'un tel mouvement ; mais sa *colère* n'est pas essentielle à sa manière d'être. Il faut nécessairement que le Poëte lui aît donné une cause. D'après ce principe, les transports de ce héros ont pû se calmer, sa fureur a pû s'éteindre par des causes différentes de celles qui l'avoient produite. Homère a pû le représenter dans le calme de l'ame & des sens, sans manquer à l'unité de caractère. Il n'en eût pas été de même, s'il l'eût offert dans quelque occasion où sa valeur se fût démentie. *Mayenne* a pû se livrer à son ambition, & aux impressions que des fanatiques pouvoient lui donner contre HENRI IV. Mais il a dû ensuite, en conservant son caractère, rendre à ce *grand Roi* le respect, l'obéissance qu'il lui devoit, & éprouver pour lui l'estime & l'amour que le Monarque avoit sû lui inspirer. Il falloit qu'il pensât ainsi. Sa persévérance dans la révolte eût été celle d'un monstre ; il ne l'étoit pas.

Les caractères se développent mieux, & intéressent davantage par les contrastes, dans l'*action épique*, comme dans l'*action dramatique*. C'est une ressource que le Poëte se ménage toujours. *Hector* est par lui-même généreux, bon Prince, époux sensible, fils respectueux, père tendre, courageux, équitable ; mais ses vertus nous frappent davantage, lorsqu'il est en opposition avec *Pâris* qui est injuste, ravisseur,

voluptueux. Le *caractère* du lâche *Therſite* eſt l'ombre du tableau qui fait reſſortir la valeur éclatante d'*Achille*. La piété & la douceur d'*Énée* frappe moins, lorſqu'il n'a point d'objet de comparaiſon, que lorſque ſon caractère contraſte avec celui de *Mézence*, impie, brutal, qui blaſphême contre les Dieux, & qui tyranniſe les hommes. Les caractères d'*Aladin* & d'*Argant*, donnent un nouveau prix à la prudence éclairée de *Godefroi de Bouillon*, & à ſa valeur raiſonnée.

III. L'*action épique* peut intéreſſer auſſi par les événemens & par les ſituations qu'elle offre ; il s'agit de les préſenter à l'eſprit, ſous un point de vue qui puiſſe lui plaire, ou au cœur, d'une manière qui l'attache.

D'abord le Poëte *épique* ne doit rien négliger de tout ce qui peut amuſer l'imagination du Lecteur. Il faut qu'il s'occupe également de la beauté & de l'aſſemblage des images, de l'ordonnance, du coloris, & de la vivacité des tableaux, de l'art d'amener naturellement les épiſodes, de les lier dans la narration, de les offrir à propos, lorſqu'il eſt néceſſaire de ſuſpendre l'*action principale*, de ſavoir les faire deſirer, au lieu de les faire craindre. Il faut qu'il raſſemble tous les arts dans ſon poëme ; qu'ils viennent s'y concilier, pour offrir chacun ce qu'ils ont de plus agréable.

Mais l'eſprit ſeroit bientôt raſſaſié, l'imagination ſeroit bientôt fatiguée, ſi le Poëte ne prenoit le ſoin de fixer le cœur. *Le ſentiment*, a dit un homme d'eſprit, *ſupplée à tout, & rien ne ſupplée au ſentiment*.

Seul, il se suffit à lui-même, & aucune autre beauté ne se soutient; s'il ne l'anime. Que le Poëte s'attache à toucher, à attendrir, à arracher des larmes. Que l'ame éprouve successivement des sentimens attendrissans, tristes & sombres; qu'elle passe alternativement du plaisir à la tristesse, de la crainte au désespoir, de l'espérance au bonheur. Que tantôt, l'allégresse vienne essuyer les larmes de la douleur, que la terreur & le chagrin viennent troubler, ou empoisonner, la tranquillité & la joie qu'elle éprouve; que les tempêtes succèdent au calme; que les orages se dissipent, pour faire place à la sérénité; que le Poëte enfin ne néglige aucun des détails qui sont faits pour attacher le cœur.

Qu'il n'oublie jamais que le sentiment est l'ame & l'aliment de l'intérêt dans l'*action épique*; que les événemens & les situations pathétiques sont toujours ce qui affecte le plus. Qui est-ce qui ne préférera pas les adieux d'*Hector* & d'*Andromaque*, à toutes les actions de valeur que fait *Achille?* Les combats d'*Énée* & de *Turnus*, nous intéressent-ils autant, que les amours de *Didon*, que les plaintes d'*Evandre* sur la mort de *Pallas*, que le tableau de l'amitié qui unit *Curiale* & *Nisus*, que le désespoir de ce dernier? Les descriptions fatiguent souvent dans le Tasse; mais on ne peut quitter son poëme, dans tous les endroits où il a été le Peintre du sentiment. L'admiration s'épuise enfin, mais le cœur est inépuisable.

IV. L'art d'exposer les événemens ne contribue pas moins que tout le reste, à donner de l'intérêt

au poëme. Tantôt, le Poëte raconte, comme s'il eût été témoin des faits; tantôt, ce sont ses personnages qui sont chargés d'en faire le récit. Dans l'un & l'autre cas, il doit mettre toute la chaleur possible dans ses narrations, éviter cependant de prendre le ton de déclamateur; mais s'éloigner toujours de l'indifférence de l'Historien. Il sera d'autant plus assuré de réussir, qu'il mettra plus d'intérêt à ce qu'il doit dire; qu'il étudiera plus attentivement les situations dans lesquelles doivent être ses personnages; qu'il calculera les dégrés de force qu'il doit donner aux passions qu'ils éprouvent; qu'enfin il se mettra à leur place, & qu'il se pénétrera davantage de leurs sentimens. Il doit peindre également au cœur, à l'esprit, & aux sens; & plus ses portraits auront l'empreinte des passions, plus il sera assuré d'intéresser.

C'est aux efforts que les grands Poëtes ont fait pour peindre la nature, qu'ils doivent leurs succès. Voilà pourquoi l'*action théâtrale* répand tant d'intérêt dans l'*Épopée*. Qui est-ce qui ne croit pas avoir *Didon* présente à ses yeux, lorsqu'il lit la peinture que Virgile a fait de la mort de cette Princesse? (1)

---

(1) » *Illa graves oculos conata attollere, rursus*
» *Deficit: infixum stridet sub pectore vulnus.*
» *Ter sesse attollens, cubitoque innixa, levavit;*
» *Ter revoluta toro est: oculisque errantibus, alto*
» *Quæsivit cœlo lucem, ingemuitque repertâ.*

(Æneid. lib. 4.)

» *Didon* s'efforce d'ouvrir des yeux appésantis qui » se referment aussi-tôt. On entend le sang sortir » avec impétuosité de sa blessure. Elle se lève trois » fois, pour s'appuyer sur le coude, & retombe » trois fois sur le lit. Ses regards errans cherchent » de nouveau une lumière importune, qu'elle gémit » d'avoir trouvée. «

Quel chef-d'œuvre de poësie que le tableau de *la Mollesse* dans le *Lutrin* de Despréaux! M. de Voltaire offre en ce genre des traits sublimes, & mérite d'être placé à côté de Virgile à cet égard. Le Tasse ne leur est point inférieur dans certaines occasions; sur-tout dans les peintures qui ont le sentiment pour objet. J'en vais rapporter un exemple, qui fera voir combien dans la *Jérusalem délivrée*, l'*action théâtrale* donne d'intérêt au simple récit.

» *Renaud* parvint bien-tôt à l'endroit où *Armide*, » entourée d'un grand nombre d'adorateurs, étoit » sur son char, les armes à la main. A ces coups » terribles, elle reconnoît d'abord ce guerrier dont » l'image est gravée dans son cœur. Elle jette sur » lui un regard, où le dépit & l'amour sont con- » fondus. La froide pâleur & le plus vif incarnat » se succédent, tour à tour, sur son visage. *Renaud* » vouloit passer outre; mais les amans d'*Armide* s'op- » posèrent à son passage: ils tournèrent tous ensem- » ble leurs armes contre lui. *Armide* même prend une » flèche qu'elle met sur son arc. Le dépit cruel ex- » cite son bras à la vengeance; le tendre amour le » retient.

» On vit alors les sentimens violens qui déchiroient

» ſon ame. Trois fois elle eſſaya de tendre ſon arc, » & trois fois ſes mains tremblantes ſe refusèrent à » ſes deſirs. Enfin le dépit l'emporte : le trait part; » mais le repentir vole auſſi-tôt après lui. *Armide* » voudroit déjà que cette flêche fatale revînt au lieu » d'où elle étoit partie ; ſes yeux inquiets ſuivent le » trait dans les airs. *Renaud* en fut atteint ſur ſa » cuiraſſe ; mais l'acier en étoit trop dur, pour pou- » voir être pénétré par une main auſſi délicate que » celle d'*Armide*. Le guerrier ne daigna pas ſeulement » regarder d'où étoit parti ce foible coup.

» *Armide* ſe croit mépriſée ; ſon dépit redou- » ble, &c. «

Nous ne ſaurions le répéter aſſez, le Poëte eſt d'autant plus aſſuré de plaire, qu'il met plus de ſituations théâtrales dans ſes récits, & qu'il s'efforce davantage de mettre ſes deſcriptions en *action*. Si la plus grande partie des *poëmes épiques* n'a pas l'intérêt que le Lecteur ſemble y chercher, c'eſt qu'il y a trop de narration, & trop peu de ſcènes. La *Jéruſalem délivrée*, & la *Henriade* ſur-tout, l'emportent à cet égard ſur l'*Illiade*, l'*Odyſſée*, & quelquefois ſur l'*Énéïde*. *Télémaque* eſt un poëme divin pour la morale ; mais le défaut de chaleur, & principalement d'*action*, ſe font ſentir en bien des endroits.

En général, le récit le plus intéreſſant eſt toujours froid en comparaiſon de l'*action*. La première ſcène de *Rodrigue*, & de *Chimène*, dans le *Cid*, nous attache plus, que ne nous émeut le récit que *Chimène* fait au Roi de la mort de ſon père. Cependant la mort du Comte eſt plus terrible, & plus capable d'intéreſſer

que le dialogue de deux amans ; le récit en est fait par un personnage qui de tous est le plus fait pour nous émouvoir ; à peine y faisons-nous attention. Pourquoi cela ? Il en faut chercher la cause dans l'insuffisance du récit, pour produire en nous des sentimens qui nous affectent jusqu'à un certain point, & dans le défaut d'*action*.

Plus l'*action épique* est vive, plus l'intérêt est pressant, moins le Poëte doit s'amuser à faire des tableaux, ou à les décorer. Virgile & M. de Voltaire sont à cet égard fort au-dessus des autres Poëtes épiques. Dans quelques endroits de leurs Ouvrages l'*action* frappe d'autant plus, qu'ils ont moins affecté de la peindre, & c'est le sublime de l'art. Parmi plusieurs exemples que je pourrois rapporter, je citerai ce que Virgile dit de *Didon*. (1)

» Dès que *Didon* apperçut, à la faveur de la lumière naissante de l'aurore, que la flotte d'*Enée* » s'éloignoit à pleines voiles, & que le rivage étoit » désert par le départ des Troyens, elle frappa son » beau sein à trois ou quatre différentes reprises, &

---

(1) » *Regina è speculis, ut primum albescere lucem*
» *Vidit, & æquatis classem procedere velis;*
» *Littoraque, & vacuos sensit sine remige portus,*
» *Terque quaterque manu pectus percussa decorum,*
» *Flaventes quæ abscisa comas :* Proh Jupiter ! ibit
» Hic, *ait*, & nostris illuserit advena regnis? «
(*Æneid. lib.* 4.)

» s'arrachant ses blonds cheveux : *O Jupiter !* s'écrie-» t-elle, *quoi, ce traître pourra se rendre à sa destina-» tion, après m'avoir trompée dans mes propres Etats,* » *avec autant de perfidie ?* «

Dans cet exemple, on voit que Virgile, impatient de faire parler *Didon*, & de la faire paroître sur la scène, s'est hâté de peindre à grandes touches, ce qui n'est que de spectacle dans l'*action*. Moins de cinq vers lui suffisent, pour faire lever l'aurore, pour faire voguer la flotte d'*Enée*, pour représenter la solitude qui regne dans le port de Carthage ; pour peindre la situation de *Didon* à la vue d'un tel spectacle, lorsqu'elle se met aux fenêtres de son palais ; le désespoir qui la porte à se meurtrir le sein, & à s'arracher les cheveux.

Souvent, le Poëte hors d'état de peindre les situations avec autant de force qu'il les conçoit, les laisse à imaginer, & fait sortir le pathétique, du silence même. C'est ainsi qu'en a agi Lucain, lorsqu'il a voulu représenter la désolation de Rome à l'approche de *César*. Il ne s'est point amusé à faire des descriptions : il a tout dit en quatre mots.

» *Erravit sine voce dolor.* « (Pharsal.)

» Une douleur muette se répandit dans tous les » cœurs. «

C'est ainsi que le Poussin, représentant la mort de *Germanicus*, après avoir épuisé tous les genres de douleur & d'affliction sur les différens personnages qui étoient entrés dans la composition de son tableau,

plaça à côté du lit du jeune héros une femme qui cachoit son visage avec ses mains. A sa situation, ceux qui savent que *Germanicus* avoit une épouse chérie, & dont il étoit tendrement aimé, reconnoissent parfaitement le désespoir d'*Agrippine*. Un Peintre Grec avoit, avant le Poussin, représenté *Agamemnon* avec un voile sur la tête, au sacrifice d'*Iphigénie*, par l'impuissance où il s'étoit trouvé de rendre sensible la douleur d'un père qui voit immoler sa propre fille. C'est ainsi que dans la musique, le bruit produit quelquefois l'effet du silence, & le silence celui du bruit; comme, lorsque quelqu'un s'endort à une lecture égale & monotome, & se réveille à l'instant qu'on se tait.

L'*action de l'Épopée* doit intéresser, en rendant toujours la vertu aimable, & le vice odieux; elle ne doit se permettre jamais des épisodes contraires à ce principe de mœurs & d'honnêteté publique, ni offrir des exemples contagieux. L'Arioste ne s'est que trop écarté de cette régle, & son poëme de *Roland le Furieux* offre des détails propres à faire rougir la décence, & à allarmer la sagesse.

L'*action* peut aussi devenir intéressante par des traits de philosophie & de morale insérés à propos, & distribués avec économie; par des réflexions courtes, des maximes courtes & coupées. Celles de *Télémaque* ne le sont pas autant qu'on pourroit le desirer, pour l'intérêt de l'Ouvrage; mais il faut avouer que l'Auteur de ce poëme a eu le secret presque unique, de répandre avec profusion les fleurs les plus belles & les plus agréables, sur les épines

même de la politique & de la morale. La raison chez lui parle également à l'esprit, à l'imagination, & au cœur.

Homère & M. de Voltaire sont uniques dans l'art de faire naître les sentences, & les maximes les plus utiles du fonds même du sujet, & de s'en servir pour donner une nouvelle force à l'*action*. Ecoutons Homère, il fait parler ainsi *Achille :* » *Je* » *hais, comme les portes du Tartare, le fourbe qui parle* » *différemment qu'il ne pense.* « (Iliade, liv. 9.)

Dans un autre endroit, ce même héros reconnoît & déplore les suites funestes de sa colère, lorsqu'il se rappelle qu'il a laissé périr ses meilleurs amis, sans les défendre.

» *Périssent à jamais*, dit-il, *les dissentions & les que-* » *relles ! périsse la colère qui aveugle jusqu'à ce point* » *l'homme le plus sage & le plus modéré, & qui, plus* » *douce que le miel, fermente, & s'élève dans le cœur hu-* » *main comme la fumée.* « (Iliade, liv. 18.)

Homère parle-t-il des Rois ? Ce sont *les pasteurs des peuples.*

Les maximes que M. de Voltaire a su répandre dans sa *Henriade*, sont plus coupées, & n'en sont que plus agréables.

En voici quelques-unes.

HENRI IV. *parle de Henri III, à Elizabeth.*

» *C'est un poids bien pesant qu'un nom trop-tôt fameux!*
» Valois ne soutint pas ce fardeau dangereux.

. . . .
. . . .

. . . .
» Sa gloire avoit passé comme une ombre légère ;
» Ce changement est grand, mais il est ordinaire.
» *On a vu plus d'un Roi, par un triste retour,*
» *Vainqueur dans les combats, esclave dans sa Cour.*
» *Reine, c'est dans l'esprit qu'on voit le vrai courage.* «
. . . .

(Henriad. ch. 3.)

» Les vertus dans Paris ont le destin des crimes :
» *Brison*, *l'Archer*, *Tardif*, honorables victimes,
» Vous n'êtes point flétris par cet honteux trépas !
» Mânes trop généreux, vous n'en rougissez pas ;
» Vos noms toujours fameux vivront dans la mémoire,
» *Et qui meurt pour son Roi, meurt toujours avec gloire.* «

(Chant 4.)

» Souvent plus d'un pays s'est plaint de leurs intrigues ;
» *Ainsi chez les humains, par un abus fatal,*
» *Le bien le plus parfait est la source du mal.* «

(Chant 5.)

IV.

L'*action* de l'*Épopée* doit être *merveilleuse*. Pour traiter cet article avec succès, il est nécessaire de rappeller les principes généraux du *merveilleux :* si on veut les connoître plus en détail, il faut lire ce que nous avons dit dans le mot MERVEILLEUX.

La nature, quoique très-variée en elle-même, nous paroît toujours très-constante, & très-uniforme dans ses opérations. Quelquefois cependant elle produit,

ſoit dans le moral, ſoit dans le phyſique, des objets ſinguliers, dont la rareté paroît annoncer de ſa part un deſſein formé, une intention expreſſe de nous étonner, en ſe ſurpaſſant elle-même. Le défaut d'habitude nous fait regarder ces ſortes d'opérations comme des prodiges, des monſtres, &c. voilà le *merveilleux naturel.*

Comme la poëſie s'adreſſe preſque toujours à l'imagination, que l'illuſion lui plaît, qu'elle aime à être ſéduite, & qu'elle va même au devant de la ſéduction, la poëſie, pour étendre ſon empire hors des limites de la nature, a étendu les forces & les loix de cette dernière, & l'a transportée dans la région immenſe des choſes poſſibles, en ſoumettant leur ſyſtême à un ordre conſtant qui nous rappellât le ſyſtême actuel de la nature, telle que nous la voyons. De-là eſt venu le *merveilleux ſurnaturel.*

Appliquons actuellement ces deux principes à l'*action épique*. Tout événement, toute paſſion, tous les ſentimens bons ou mauvais, généralement, tout être ſoit ſimple, ſoit compoſé; phyſique ou moral, qui exiſte, ou qui peut exiſter dans la nature, qu'on peut imaginer avec vraiſemblance, hors des limites même de la nature, peut devenir l'objet de l'*Épopée*, s'il paroît extraordinaire, rare, noble, admirable & ſurprenant, & lui donner l'élévation qu'elle exige. En ce ſens, on peut dire, que le *merveilleux en général* fait l'eſſence de l'*action épique.*

Mais il eſt une queſtion très-délicate à examiner; ſavoir, ſi le *merveilleux ſurnaturel* lui eſt abſolument

nécessaire, & si l'*action* ne pourroit point être *épique*, si le Poëte ne l'employoit.

Il ne s'agit pas ici des métaphores, ni des allégories, soit simples, soit mixtes, qui sous des emblêmes & des attributs différens, offrent un sens caché, & quelque vérité utile. Nous voulons parler de ces êtres qu'une croyance religieuse, ou que l'opinion, le préjugé, l'ignorance, ont adopté, ou que l'imagination a créés; tels que les *Dieux* de la Mythologie, les *Sorciers*, les *Magiciens*, les *Fées*, &c.

Un homme célèbre, très-connu dans la république des Lettres, qui ne lui a pas été moins utile, & qui est même au-dessus de sa réputation, a prétendu, en parlant des *poëmes épiques* d'Homère & de Virgile, que l'intervention des *Dieux* faisoit dans leurs Ouvrages l'essence de l'*action épique*, & est parti de ce principe, pour dire, d'après Boileau, que dans l'*Épopée* le ressort, qui fait mouvoir la machine, doit être *surnaturel*. Il va même plus loin; voici ses propres paroles. Il se fait une question à lui-même: » *Mais*, dit-il, *si l'intervention des Dieux* » *est l'essence de l'*Épopée, *pourra-t-il y avoir des* Épo- » pées *sur toutes sortes de sujets?* « Il répond de suite: » *Qu'une* action *soit grande ou petite, noble ou non, il* » *n'importe: si quelque divinité l'opère, c'est le sujet* » *d'une* Épopée. «

Ce principe nous a paru faux à beaucoup d'égards. Notre respect pour leur Auteur nous empêchera de le nommer; mais nous espérons qu'il voudra bien nous

nous permettre de lui proposer notre sentiment en forme de doute.

» *Quel est*, dit-il, *l'objet du* poëme épique ? *Tout* » *le monde convient, que c'est d'exciter l'admiration.* « N'y a-t-il que le *merveilleux surnaturel* qui soit capable de produire ce sentiment ? Les talens, les vertus, les événemens, qui sont dans l'ordre de la nature, la bienfaisance, l'humanité, l'amour conjugal, la tendresse paternelle, maternelle, filiale, ne sont-ils pas capables de nous offrir des objets d'admiration plus utiles même, que ceux du *merveilleux surnaturel*, si ceux que présente ce dernier sont plus extraordinaires ?

» *Qu'on demande*, ajoute-t-il, *à tout homme qui aura* » *lu les principaux* poëmes épiques, *tant anciens que mo-* » *dernes, qu'elle idée lui en est restée ? Qu'est-ce qui lui* » *a paru caractériser particulièrement ce genre de poësie ?* » *Manquera-t-il de citer les opérations de la divi-* » *nité ?* «

Nous ignorons si ce sera sa première réponse. Mais ce sera, sans doute, pour dire qu'il a trouvé ces *agens surnaturels*, aussi inutiles quelquefois, que ridicules ; par exemple, lorsqu'Homère fait sortir un fleuve de son lit, pour poursuivre un homme ; lorsqu'une divinité rapporte à *Achille* le trait qu'il a lancé contre *Hector*, afin d'éviter à ce héros la peine d'en prendre un autre ; lorsqu'on voit *Minerve* occupée à ramasser le fouët que *Ménelas* a laissé tomber ; enfin, lorsque l'intervention bisarre des *Dieux* dépare le poëme, en dégradant la divinité.

On nous dira, que nous n'offrons que les abus

qu'Homère a fait du *merveilleux surnaturel*. D'accord : eh bien ! Choisissons un des endroits qu'on nous offre comme un modèle du *merveilleux surnaturel*, & dont on se sert pour prouver qu'il fait l'essence de l'*action épique*.

Énée part de Sicile. *Junon* sollicite *Eole* de déchaîner les vents contre ce héros. Il essuye une horrible tempête, & il auroit péri, sans le secours de *Neptune* qui chasse les vents, & calme les flots. Voilà un tableau vraîment *épique*. Pourquoi ? Est-ce parce que le ressentiment d'une Déesse est servi par un Dieu, & traversé par un autre ? Ou par les effets qu'il produit, par les belles descriptions auxquelles il donne lieu, par les exemples de fermeté, de constance qu'*Enée* nous donne ?

Dans ce dernier cas, qu'est-il nécessaire de faire intervenir des Dieux & des Déesses, pour produire des événemens naturels, auxquels nos marins sont exposés tous les jours ? Le tableau en eût été aussi sublime, avec cette différence, que ces êtres surnaturels n'auroient pas éclipsé la gloire du héros, & que celui-ci à son tour ne les auroit pas éclipsés quelquefois par ses vertus.

Dira-t-on, que le premier chant de la *Henriade* n'est point *épique*, parce qu'il n'a point tout l'apprêt de celui de l'*Enéïde* ? Qu'avons-nous besoin de pareils agens ? *Didon* & *Enée* nous intéresseront-ils moins, sans que le Poëte mette en jeu *Mercure*, *Jupiter* & *Vénus*. Nous en appellons à quiconque a lu le quatrième Livre de l'*Enéïde*.

On dit ailleurs, que *sans l'intervention des Dieux*,

l'amour de Didon n'eût été qu'une passion de Roman. Pourquoi non ? Ne trouve-t-on pas quelquefois dans les Romans, des passions & des caractères dignes de l'*Épopée ?* Nous demandons à notre tour, si les Contes des Fées doivent être regardés comme des *poëmes épiques*, parce que tout s'y passe par l'ordre des agens surnaturels ? Peut-on dire aussi que l'*action* de l'apologue soit *épique*, parce qu'on y fait quelquefois intervenir les Dieux ? On dit encore, que *sans eux, les événemens ne seroient que des avantures ordinaires, qu'une matière digne de l'Histoire, & non de l'Épopée.* Nous en convenons, si le récit n'est pas poëtique, si le style a la simplicité de l'Histoire ; mais qu'il soit embelli par les attraits que l'imagination a rassemblés de tous côtés ; par des images belles, sublimes, riantes ; par des fictions ingénieuses, par des métaphores hardies, par des allégories nobles & soutenues ; enfin, par cet éclat éblouissant, cet appareil imposant, ce ton noble & majestueux que prend la Muse *épique*, l'*action*, quoique naturelle, sera digne de l'*Épopée*, dès qu'elle aura les caractères dont nous avons parlé plus haut. Mais où sera le *merveilleux ?* Dira-t-on ; dans la nature, dans les images, dans les sentimens, &c.

Nous ne prétendons point condamner par ces réflexions le *merveilleux surnaturel ;* mais faire voir qu'on peut s'en passer. Nous savons qu'il a été la source des plus grandes beautés ; mais qu'il a donné lieu quelquefois aux choses les plus ridicules, & les moins vraisemblables ; que l'*Épopée* nous a offert indépendamment de son secours, des objets sublimes ; que

le *merveilleux surnaturel*, tel que celui du mêlange des Dieux & des hommes, qui devoit plaire aux anciens, parce qu'il étoit dans leurs opinions, & dans leurs mœurs, doit nous déplaire par la raison contraire; que les hommes ne sont, en général, véritablement intéressés par des fictions, que parce qu'elles ont de l'analogie avec leur manière de penser, de voir & de sentir.

Jupiter, *Mars*, *Neptune*, *Vénus*, *Junon*, étoient des embellissemens agréablement utiles pour les poëmes anciens, sans leur être absolument nécessaires. Ils étoient souvent l'objet de l'enthousiasme des Poëtes, lorsqu'ils ne s'occupoient pas des principaux personnages de leurs poëmes. Tel *Pindare*, qui, pour célébrer les vainqueurs des jeux Olympiques, se jettoit sur les louanges d'*Hercule*, & des autres héros, lorsqu'il n'avoit rien à dire des siens. Virgile avoit envie de répandre de l'éclat sur les commencemens de l'Empire Romain; & comme ils n'offroient rien de remarquable, il croyoit les relever par l'intervention des Dieux.

En général, il ne faut point prendre pour des principes essentiels à un art, ce qui tient aux mœurs, aux goûts, aux usages, & aux principes religieux ou politiques, ni le soumettre à une loi dont n'ont guère pû se dispenser ceux qui l'ont suivie. Il ne faut pas dire non plus, que le *merveilleux surnaturel* fasse l'essence de l'*Épopée*, parce que les Poëtes anciens l'ont employé, comme il ne faut pas dire, qu'on doive le supprimer; parce que M. de Voltaire ne s'en est presque pas servi. D'ailleurs, nous remarquerons, que

les plus beaux endroits d'Homère ſont peut-être ceux où les divinités ſemblent prendre haleine, pour laiſſer agir les hommes.

Le *merveilleux ſurnaturel* eſt tantôt l'imitation ſimple, mais exagérée de la vérité & de la nature; tantôt, il n'en eſt que le voile ſymbolique à travers duquel on peut les reconnoître. Dans le premier cas, on l'appelle *pure fiction ;* nous venons d'en parler. Dans le ſecond, on le nomme *allégorie :* nous allons voir ce que c'eſt.

L'*allégorie* eſt une eſpèce de voile plus ou moins tranſparent, & dont on ſe ſert pour couvrir une vérité ou un fait, en les préſentant ſous l'apparence d'un autre. Souvent elle introduit des perſonnages étrangers & arbitraires, au lieu de véritables; ou elle change le fonds réel de la deſcription, en quelque choſe d'imaginé. On peut la regarder comme la ſubſtitution d'un ſujet peint avec des couleurs convenables, à celui qu'on a en vue. C'eſt une reſſource que l'imagination s'eſt ménagée pour repréſenter pluſieurs objets, & des événemens qu'elle ne vouloit point traiter d'après la vérité hiſtorique.

Ces *actions* ſont, ou ſimplement *allégoriques*, ou *mixtes*. Dans la première eſpèce, il n'entre que des perſonnages purement ſymboliques. Telle eſt l'union des *graces* avec la *beauté ;* le triomphe de la *vertu* ſur le *vice ;* le combat entre l'*honneur* & l'*amour*, &c.

Dans la ſeconde eſpèce, les perſonnages *allégoriques* ſont unis aux hiſtoriques. Ainſi on voit les *ris*, les *graces*, l'*amour*, & l'*hymen*, aſſiſter au mariage

d'un Prince ; les *vertus* assises à côté de lui sur le thrône, ou pleurant sur son tombeau.

Il faut que ces *allégories* ayent beaucoup de justesse & de clarté. La plûpart des personnages *allégoriques* ne peuvent être employés que dans les sujets qui ont une vérité rélative au tems, aux lieux, & à l'opinion où l'on étoit alors. *Iris*, par exemple, est très-bien placée à la mort de *Didon*. Elle est regardée dans l'*Énéïde* comme un personnage historique ; mais l'*allégorie* manque de justesse dans le tableau qui est dans la galerie du Luxembourg, & qui représente l'arrivée de *Marie de Médicis* à Marseille. Le Peintre, pour représenter la joie d'une ville maritime qui reçoit sa nouvelle Reine, a peint des Tritons qui sonnent de leurs conques, & des Néreïdes transportées d'allégresse. On sent que l'histoire qu'il représente, est trop rapprochée de nous, pour que ces *allégories* ayent droit de nous plaire. (1)

» Les fictions imaginées pour le plaisir, doivent » approcher de la vérité. La fable n'a pas droit de » nous faire accroire tout ce qu'elle veut. «

Ce que nous disons de la *Mythologie*, doit s'appliquer à la *Magie*, & à la *Féerie*. Il n'y a que les sujets pris dans le tems où l'on croyoit aux enchantemens, ou aux fées, qui comportent des *allégories*

---

(1) » *Ficta voluptatis causa, sint proxima veris ;*
» *Nec quodcumque volet, poscat sibi fabula credi.* »
(Hora. art Poët.)

prises dans ce système. On passe plus volontiers les enchantemens qui se font dans la *Jérusalem délivrée*, & dans *Roland le Furieux*, que s'ils étoient dans la *Henriade*. Mais il faut que tout ce que font, ou ce que disent ces personnages *allégoriques*, soit rélatif à leur manière d'être, & conforme aux idées qu'on en a. On ne peut s'empêcher de rire, lorsqu'on voit que *Bologneto* fait prédire dans son poëme, la grandeur des Pontifes Romains par *Vénus* & par *Jupiter*. L'Arioste offre souvent de pareilles extravagances.

Outre la justesse qui est nécessaire à l'*action allégorique*, il faut qu'elle soit claire, & que le voile qui la couvre, ne soit pas trop épais. On voit dans la galerie de Versailles des peintures, dont le sens enveloppé trop mystérieusement, échappe aux lumières, & à la pénétration des personnes les plus instruites. La connoissance qu'elle ont de l'Histoire de Louis XIV, les inscriptions même qui sont au bas des tableaux ne leur suffisent pas pour deviner beaucoup d'*allégories*. Il y a quelquefois de pareilles obscurités dans celles de l'Arioste. Le Poëme de Sannazar, sur *les couches de la Vierge*, impatiente encore davantage ses Lecteurs, sans les intéresser autant.

Il est rare de soutenir long-tems une *action* purement *allégorique*, & de mettre toujours ses Lecteurs à portée de saisir tous les rapports que les objets cachés ont avec les objets symboliques qui les représentent.

Parmi plusieurs *allégories* que nous pourrions citer ici, nous nous contenterons d'indiquer, comme des

chef-d'œuvres, celles de la *molleſſe*, dans le *Lutrin* de Boileau ; de l'*amour* & de la *diſcorde*, dans la *Henriade* ; de la *haine*, dans l'Opéra d'*Armide*. Celle de la Muſe de l'Hiſtoire, qui déchire des feuillets d'un livre qui contient le récit des opérations militaires que le *grand Condé* a faites contre ſon Roi, devant *Arras*, *Cambrai* & *Valenciennes*. *Voyez* ALLÉGORIE.

L'*action épique* offre des perſonnages *allégoriques parfaits*, & d'autres qui ſont *imparfaits*. Les premiers ſont les êtres moraux ou imaginaires, que le Poëte perſonnifie, & auxquels il donne une exiſtence telle que la nôtre. Les perſonnages *imparfaits*, ſont ceux auxquels elle donne la faculté de penſer & d'agir, ſans leur prêter une exiſtence parfaite. C'eſt ainſi qu'on repréſente les flots *épouvantés reculant d'horreur* ; les *vaiſſeaux fendant le ſein des mers* ; *la voix du ſang qui ſe fait entendre au cœur paternel* ; les *montagnes qui bondiſſent comme des béliers*, &c. L'apologue ſe ſert beaucoup de ce genre d'*allégorie*.

Les perſonnages *allégoriques parfaits* ne doivent point jouer le rôle principal dans une *action* ; mais y intervenir comme des cauſes ou des moyens, pour offrir, d'une manière plus noble, par le ſecours de la fiction, ce qui ſeroit trivial, s'il étoit annoncé ſimplement. C'eſt ainſi que Boileau perſonnifie la *renommée*, la *molleſſe*, &c. & M. de Voltaire, l'*amour*, la *diſcorde* ; le *fanatiſme*, la *politique*, &c.

Il ne faut faire uſage des *allégories* dans l'*action épique*, qu'avec diſcernement. Elles ſont plus difficiles dans les poëmes, dont l'objet eſt de nous toucher

par l'imitation des *actions* humaines, que dans ceux qui n'ont d'autre but que celui de nous plaire; parce que dans les premiers, il est plus difficile de faire connoître le sens qu'elles renferment. Pour être bien faites, elles exigent autant d'esprit, que de justesse & d'application dans le Poëte, & alors elles ne sont pas à la portée de tous les Lecteurs.

Nous ne saurions terminer cet article sur l'*allégorie*, sans parler d'une opinion singulière du Père le Bossu, & qu'il a fait tous ses efforts pour accréditer. Cet homme de Lettres, qui est peut-être de tous, celui qui a le plus travaillé sur l'*Épopée*, qui a eu quelquefois d'assez bonnes vues; mais qui l'a écrasée sous le poids des régles, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi, dont le *Traité sur le Poëme épique*, dit M. de Voltaire, *a beaucoup de réputation; mais ne fera jamais de Poëtes.* Le Père le Bossu, traduisant mal les expressions d'Aristote, prétend que le *poëme épique* n'est qu'une fable semblable à celles d'Œsope, de Phædre, de la Fontaine; &c. que son *action* n'est faite que pour amener une maxime, & pour envelopper une morale, dont on doit avoir fait choix avant de commencer à la traiter, comme dans l'apologue.

Cette erreur a été combattue avec tant de succès, & paroît d'ailleurs si extravagante, que nous ne nous arrêterons pas à la réfuter. Nous nous contenterons de dire: qu'il paroîtroit fort ridicule de feindre pendant dix, douze, & quinze mille vers, pour annoncer une vérité commune. Assurément

Homère, Virgile, &c. avoient des vues moins bornées, puiſqu'ils ont enſeigné pluſieurs vérités. D'ailleurs, en prenant telle maxime générale qu'il auroit plû au Père le Boſſu de choiſir, il lui eût été impoſſible de ramener toutes les parties, ſoit de l'*Illiade*, ſoit de l'*Odyſſée*, ſoit de l'*Énéïde*, à un même but philoſophique.

A l'occaſion du Père le Boſſu, nous citerons une autre de ſes erreurs, parmi un ſi grand nombre qu'il a répandues dans ſon *Traité ſur le Poëme épique*. Il prétend que le Poëte doit choiſir ſon ſujet, avant ſon héros, & diſpoſer toutes les *actions* de ſa fable, avant de ſavoir à qui il les attribuera. Heureuſement, il eſt impoſſible de ſuivre cette régle.

» On convient aſſez unanimement, dit M. Marmon-» tel dans une note de ſa poëtique, que l'*Enéïde* n'eſt » que l'éloge *allégorique* du caractère & du regne » d'*Auguſte*. Et il eſt arrivé au Poëte, ce qui arrive » le plus ſouvent aux Peintres, lorſque dans un » tableau d'hiſtoire ils veulent placer un portrait : » ils ſont obligés d'altérer l'expreſſion pour conſer-» ver la reſſemblance. «

V.

L'*action de l'Epopée* doit être *vraiſemblable*. L'objet de la poëſie eſt de peindre, par l'imitation de la belle nature, non-ſeulement telle qu'elle exiſte; mais telle qu'elle pourroit exiſter. Cette imitation eſt d'autant plus parfaite, qu'elle eſt plus conforme à notre manière de voir & de ſentir. Elle eſt dirigée

vers l'esprit, lorsqu'elle ressemble à l'idée que nous nous faisons de la chose imitée. Elle se rapporte au cœur, lorsque le sentiment qu'inspire la chose imitée, est conforme à notre manière de penser. Que l'objet qu'on nous présente existe ou non, peu importe ; si l'image est ressemblante, le charme de l'illusion a pour nous le mérite de la réalité.

D'après ces principes, nous définirons la *vraisemblance*, l'art de présenter fidélement nos idées, nos sentimens, & d'en observer toujours l'analogie ou les rapports, que nous savons qu'ils ont entr'eux.

Lorsque les faits que le Poëte rapporte sont consacrés par l'opinion, ils ont le mérite de la *vraisemblance*. Il en est de même de ceux qui sont consignés dans les Histoires. Ils rentrent, *en général*, dans la classe des vérités qu'on doit adopter. Nous disons, *en général*, parce que quelque crédit qu'ayent leurs Auteurs, quelques attestés que soient ces faits, rien ne doit les dispenser de la *vraisemblance*. Par exemple, il pourroit être vrai qu'*Achille* eût tremblé dans une occasion pour sa vie ; que *Thersite* eût fait un jour quelque action de valeur ; mais quand ces faits auroient été attestés par tout autant de témoins qu'il y avoit de guerriers au siége de Troye, ou qu'il existoit d'hommes, lorsqu'Homère a composé son *Odyssée*, il n'auroit pû les employer, sans choquer la *vraisemblance*, d'après l'idée qu'on a conçue du courage de l'un, & de la lâcheté de l'autre.

Nous avons distingué plus haut deux sortes de *merveilleux*, l'un qui est renfermé dans les bornes de la nature ; l'autre qui est hors de ses limites. L'un

& l'autre doivent être *vraisemblables*. Le premier, parce qu'il est la représentation d'un fait réel, connu, ou consacré par l'opinion, quoiqu'il soit extraordinaire, & qu'il fasse exception au systême constant de la nature; ou parce que le Poëte, au lieu de chercher sa véritable cause, veut l'ennoblir, en lui en donnant une plus singulière, mais qui ne contredit pas nos idées.

Le *merveilleux surnaturel* est *vraisemblable*, parce que même dans les fictions les plus hardies, & qui ne pourroient se réaliser, sans la destruction de la nature, telle qu'elle existe : il a dans son systême beaucoup de rapports avec l'ordre actuel des choses, telles que nous les voyons, ou que nous les concevons.

C'est ainsi que dans le premier cas, le Poëte a pû offrir, comme des *merveilles*, l'apparition des *comètes*, parce qu'elles sont peu de tems sur notre horison, & que leur existence, ou leurs révolutions dans des cercles extrêmement excentriques, ne sont pas des vérités généralement connues. Il en est de même d'une *éclipse*, de l'*aurore boréale*, &c. Il a pû donner une cause surnaturelle à la *chûte d'une statue*, à un *orage*, à une *tempête*, comme l'a fait Virgile.

A l'égard du *merveilleux surnaturel*, il étoit assez *vraisemblable* pour l'imagination que la *beauté* fût un être réel; comme elle a toujours eu le droit d'enchaîner les cœurs, il étoit *naturel*, dans le systême de la fiction, de la regarder comme la mère de l'*amour*. On a personnifié ce dernier; & comme il est souvent volage & inconstant, on lui a donné des

aîles. L'empire de la *beauté* n'a de durée, qu'autant qu'elle se distingue par des *graces* qui savent fixer les cœurs. On a personnifié celles-ci, & on les a données pour compagnes à la *beauté*, ainsi que les *ris*, les *jeux*, les *plaisirs*, &c.

Ces fictions ne sont *vraisemblables*, qu'autant qu'elles peuvent se lier à l'événement que le Poëte raconte, & qu'autant que ces deux choses ont des rapports immédiats, & conformes aux idées que nous en avons. Ainsi, par exemple, il est absurde, d'après les idées que les hommes doivent avoir de la *divinité*, de lui prêter les *vices* des hommes, ou leurs *foiblesses*, comme on le voit dans Homère & dans Virgile ; il est absurde de faire combattre les *Démons* contre *Dieu*, & contre les *Anges*, comme dans Milton ; d'unir, comme il l'a fait par un inceste révoltant, la *mort* & le *péché ;* de changer des Princes Chrétiens en *poissons* ou en *perroquets*, qui chantent des chansons qu'ils ont composées, comme dans la *Jérusalem délivrée ;* de faire délivrer par le secours d'un *Sorcier Chrétien*, *Renaud*, des mains d'une *Sorcière Mahométane*, & de conduire ce héros, depuis le pic de Ténérif jusqu'à Jérusalem, pour abattre quelques vieux arbres d'une forêt infestée de *Lutins*, ce qui fait le merveilleux du poëme.

L'Arioste a offert un merveilleux plus révoltant. Il n'est point de puérilité, d'extravagance, qu'il ne se soit crue permise. Il fait marcher des statues, combattre un homme après sa mort : des pierres roulent du haut d'une montagne, & vont se rassembler dans la plaine pour former une armée. Une poignée

de feuilles jettées dans la mer, se changent en vaisseaux. *Astolphe* va dans le monde lunaire, pour recevoir de *S. Jean*, dans une bouteille, le bon sens de *Roland*: il faut avouer que si c'est du *merveilleux*, il est bien pitoyable.

Combien les Auteurs de *Télémaque* & de la *Henriade* sont au-dessus des Poëtes que nous venons de citer, dans l'art d'employer le *merveilleux*. Ils en ont su adoucir l'un & l'autre, l'éclat trop vif. M. de Voltaire n'a eu besoin que de quelques *allégories*, d'un songe, pour nous charmer autant, & avec plus de *vraisemblance*, que les *Dieux de l'Olympe*, que les *Sorciers* & les *Fées;* rien n'est divin dans son poëme, que le génie qui l'a composé.

Homère ôte une grande partie de leur mérite à ses héros, parce qu'ils savent que les *Dieux* agissent *en eux, avec eux, par eux, & pour eux.* Mais dans *Télémaque*, le Poëte dérobe le merveilleux de la fiction. Une *Déesse* se cache sous une forme humaine, & conduit un héros. Cet événement est *vraisemblable.* La *divinité* y fait tout ; mais il ne s'y passe rien qui ne paroisse humain. Voilà le sublime caché sous le voile du naturel ; voilà le véritable *merveilleux.*

Quelques Critiques ont prétendu qu'on devoit fixer la durée de l'*action épique*, & qu'elle devoit se passer dans un an ; mais il n'y a point de loi précise sur cet objet. Aristote & Horace n'en ont rien dit ; & Homère, de même que Virgile, ne s'est assujetti à aucune régle précise à cet égard. L'*action* de l'*Iliade* se noue & se dénoue dans l'espace de

cinquante jours; de quarante-ſept, ſelon d'autres Critiques. Celle de l'*Odyſſée* dure environ deux mois. Certaines perſonnes prétendent fixer ſa durée à cinquante-huit jours. L'*Enéïde*, un an; ſix mois ſelon d'autres. Celle de *Télémaque*, de la *Jéruſalem délivrée*, une campagne. Celle de la *Henriade*, à peu-près un an. Enfin, il n'y a rien de fixé à cet égard, & le Poëte a le droit de faire durer l'*action* tant qu'il eſt naturel & *vraiſemblable* qu'elle dure. Il faut ſeulement que les rapports des faits, des lieux, & des tems, ayent cette juſteſſe préciſe, deſquels dépend l'air de vérité. Le grand objet, c'eſt que le poëme ſoit bon; & pour cet effet, il faut que le Poëte prenne deux ou trois ans, ſi l'étendue de ſon *action* l'exige.

Il en eſt de même du lieu où elle ſe paſſe. C'eſt quelquefois dans un ſeul endroit, comme dans l'*Iliade*, & dans la *Henriade;* en pluſieurs, comme dans l'*Odyſſée*, l'*Enéïde*, *Télémaque*, la *Jéruſalem délivrée*, &c. hors des limites du monde, comme dans le *Paradis perdu*.

Le Père le Boſſu, (il ſera ſouvent l'objet de nos réflexions, lorſque nous parlerons de l'*Épopée*,) le Père le Boſſu borne la durée de l'*action épique* à la violence des paſſions, dont ſont agités les principaux perſonnages. *Plus elles ſont violentes*, dit-il, *moins elles doivent durer*. Ce principe eſt vrai & lumineux. Il part de là pour dire, que, comme le ſujet de l'*Iliade* roule ſur une paſſion violente, il n'eſt pas vraiſemblable que l'*action* dure plus de quarante-ſept jours; que l'*Odyſſée*, où la prudence fait le caractère dominant du poëme, dure *huit ans*

& demi; l'*Énéide*, où le héros est pieux & humain, près de sept ans.

Le Père le Bossu se trompe, & tire des fausses conséquences de son principe, ou l'étaye sur des faux supposés, au lieu d'en chercher la preuve dans la nature. Son erreur vient de ce que dans l'*Odyssée* il regarde les événemens qui sont annoncés dans la *Protase*, comme faisant partie de l'*action épique*, lorsqu'ils ne doivent être regardés que comme des épisodes nécessaires pour l'intelligence du poëme; tels sont les récits d'*Ulysse* à *Alcinoüs*, d'*Énée* à *Didon*, d'HENRI IV. à la Reine *Elizabeth*, de *Télémaque* à *Calipso*, &c. L'*Odyssée* ne commence qu'au départ d'*Ulysse* de l'île d'Ogygie; & l'*Énéide*, qu'à la tempête qui jette *Énée* sur les côtes de Carthage. Or, ce qui se passe depuis ces deux termes, jusqu'au dénouement, est, dans l'*Odyssée*, d'environ deux mois, & dans l'*Enéide*, d'un an.

ACTION DE L'IDYLLE ET DE L'ÉGLOGUE.

Nous ne nous occuperons pas ici à faire voir la différence qu'il y a entre l'*Idylle* & l'*Églogue*. Nous nous contenterons de dire que ces deux genres de poësie se confondent par tant de rapports, que les régles de l'*action* de l'une doivent nécessairement convenir à l'autre. *Voyez* POESIE PASTORALE.

L'*action* de la *poësie Pastorale* peut se présenter sous différentes formes. Ou le Poëte raconte quelque événement,

événement, par l'organe de ſes bergers ; ou il les fait parler entr'eux ; ou il fait dire par un des bergers le ſujet qui va donner lieu au dialogue qui doit ſuivre. Dans tous ces cas, il ne faut jamais perdre de vue le *lieu* où ſe paſſe *l'action*, les *perſonnages* de *l'action ;* les *objets ſur leſquels elle doit rouler*, la *manière dont elle doit être traitée.*

I.

L'*action* de la *poëſie Paſtorale* ſe paſſe toujours dans un endroit champêtre ou ſolitaire, tel que le bord d'un ruiſſeau, une prairie émaillée de fleurs, un boſquet agréable, une grotte ; quelquefois dans une cabane ruſtique ; rarement au bord de la mer. Nous en avons très-peu d'exemples. Mais, ſoit qu'on les place dans un païſage, ou par-tout ailleurs, il faut n'offrir que des objets ſimples & agréables. Que les prés y ſoient toujours verds, les myrthes renaiſſans, que le calice des fleurs y exhale les parfums les plus agréables, que les arbres ſoient couverts de fruits, ou que leur feuillage épais offre une ombre agréable qui puiſſe garantir les bergers & les troupeaux des ardeurs du ſoleil, &c.

C'eſt ordinairement au pied d'un arbre diſtingué des autres, dans un bois, ou dans une prairie, que le Poëte place ſes bergers, lorſqu'il veut les faire parler en dialogue. Ils ſont cenſés venir ſe raſſembler là, pour reſpirer le frais ſous ſon ombrage.

Il place quelquefois dans ces lieux des ſtatues, des divinités champêtres, celles de *Pan*, de l'*Amour*,

& des *Nymphes*, qui habitent les forêts & les fontaines. Quelquefois il ennoblit la ſcène, en offrant aux perſonnages la perſpective d'un ſépulchre antique; comme on le voit dans Théocrite & dans Virgile.

I I.

Les *perſonnages* de la *poëſie Paſtorale* doivent être toujours des bergers. Leur poëſie a dû être, ſans doute, la plus ancienne de toutes. Il y a tout lieu de croire, que coulant en paix des jours tiſſus par les plaiſirs, les bergers ſe raſſemblèrent pour chanter d'une commune allégreſſe, leurs amours, & tous les biens qui ſont inſéparables de la liberté, & de l'abondance dans laquelle ils vivoient.

Parmi ces bergers, les uns étoient deſtinés à la culture de la terre & de ſes productions; d'autres étoient chargés du ſoin de garder les troupeaux. Ce ſont ces derniers qui ont fourni, ſans doute, l'image du calme, & du repos dans lequel les Poëtes diſent qu'ils coulent leurs jours. Cette idée eſt très-vraiſemblable, en ce que les autres paroiſſent trop occupés de l'agriculture, qui demande plus d'action, de tems, & de réflexion; au lieu que la vie des ſeconds paroît plus conſacrée au loiſir & à l'amour.

Le Poëte doit toujours offrir en eux l'idée du plaiſir & de l'abondance. S'il leur donne des chagrins, que ce ſoient ceux qu'ils peuvent éprouver naturellement. Comme d'avoir perdu des brebis, d'avoir vû périr l'agneau chéri que l'un d'eux avoit

destiné à sa bergère, ou les peines que l'amour peut leur causer ; telles que celles qui naissent des rigueurs d'une maîtresse, de son inconstance, de la jalousie, &c.

Le Poëte doit écarter soigneusement de l'*action Pastorale*, tout ce qui peut annoncer la pauvreté, & offrir des idées rebutantes, telles que celles du besoin, ou de la misère. Virgile n'a pas toujours suivi cette régle. Voici ce qu'il dit : (1)

» Depuis que Galatée me tenoit sous ses loix, je » n'avois ni l'espérance d'être libre, ni soin de mes » intérêts. Quoiqu'il sortît de mes bergeries un » grand nombre de victimes, & que je fisse d'excel» lens fromages pour l'ingrate Mantoue, ma main » n'en revenoit jamais chargée d'argent. «

Et ailleurs : (2)

» O Lycidas ! il est arrivé ce triste jour, que nous

---

(1) » *Dum me Galatea tenebat*,
» *Nec spes libertatis erat nec cura peculî*,
» *Quamvis multa meis exiret victima septis*
» *Pinguis & ingratæ premeretur caseus urbi*,
» *Non unquam gravis œre domum mihi dextra redibat.* «
(Prem. Eglog.)

(2) » *O Lycida ! vivi pervenimus, advena nostri*,
» (*Quod numquam veriti sumus*) *ut possessor agelli*
» *Diceret :* Hæc mea sunt, veteres migrate coloni.
» *Nunc victi, tristes, quoniam sors omnia versat*,
» *Hos illi* (*quod nec benè vertat*) *mittimus hœdos.* «
(Eglog. IX.)

» n'avions jamais craint, où un étranger, possesseur » de nos champs, devoit nous dire : *Retirez-vous,* » *anciens habitans, ces champs m'appartiennent.* Ainsi, » abattus & désolés, puisque le sort bouleverse tout, » nous envoyons ces chevreaux à l'usurpateur. Puisse » ce présent lui être funeste ! «

Il est assuré que ces objets n'offrent point des idées aussi agréables qu'on en devroit attendre d'un genre de poësie, qui a pour objet de peindre les douceurs de la campagne. Aussi prétend-on que Virgile avoit alors un autre objet que celui de la perfection de son Ouvrage. Il se proposoit, par cette espèce d'allégorie, de se faire rendre son bien qu'on avoit partagé à des soldats.

Les bergers doivent être naturellement bons, & n'éprouver que des passions douces. Un scélérat, un fourbe insigne, ne doivent pas plus entrer dans l'églogue, qu'elle ne doit offrir des sentimens violens. Il faut que les bergers soient simples, que leurs connoissances ne s'étendent pas fort loin, & qu'elles soient renfermées dans les bornes de leur état ; sans quoi, ils sortiroient de leur caractère. S'ils connoissent *Apollon* ; que ce soit parce que ce Dieu a été berger ; & *Vénus*, parce qu'elle a été l'objet de la préférence d'un d'entr'eux.

La vie pastorale de quelques peuples a produit les observations astronomiques. Ils ont placé même dans le ciel quelqus-uns des animaux qu'ils étoient le plus à portée de voir, tel que le *bélier*, le *taureau*. Ils ont même inventé, dit-on, l'*Astrologie judiciaire*, & la *Magie*. D'après cette opinion, il n'est

pas étonnant que les bergers en parlent quelquefois, comme on le voit dans Virgile. (1) *Alphésibée* répond à *Damon*, & dit :

» *Amarylis* apportez de l'eau, & parez ces autels » de bandelettes sacrées. Brûlez de la vervène & » de l'encens mâle. Je veux essayer si par une céré» monie magique je regagnerai le cœur de mon » amant. Il ne manque plus rien ici que de réciter

---

(1) » *Effer aquam, & molli cinge hæc altaria vittâ.*
» *Verbenasque adole pingues, & mascula thura;*
» *Conjugis, ut magicis, sanos avertere sacris,*
» *Experiar sensus : nihil hìc nisi carmina desunt.*
» Ducite, ab urbe domum, mea carmina, ducite
» Daphnim.

» *Carmina vel cœlo possunt deducere lunam;*
» *Carminibus* Circe *socios mutavit* Ulyssei.
» *Frigidus, in pratis, cantando rumpitur anguis.*
. . . .

» *Terna tibi hæc primum triplici diversa colore*
» *Licia circundo; terque hæc altaria circùm*
» *Effigiem duco. Numero deus impare gaudet.*
. . . .

» *Necte tribus nodis ternos*, Amaryli *colores*,
» *Necte*, Amaryli, *modo*, & veneris, *dic*, vincula
» necto, *&c.* «

(Eglog. VIII.)

» la formule des enchantemens. *Charme puissant, ra-*
» *mène dans ces lieux le volage Daphnis !*

» Cet art a le pouvoir de détacher la lune du » ciel. *Circé*, par ses enchantemens, métamorphosa » les compagnons d'*Ulysse*. Par cet art, le froid ser- » pent meurt dans nos prairies......

» D'abord, j'entoure l'image de mon amant de » trois lisières de différentes couleurs, & je la pro- » mène trois fois autour de l'autel. Le nombre im- » pair plaît aux Dieux......

» *Amarylis* fais trois nœuds à chacune des trois » lisières, & dit : *C'est ainsi que je forme les nœuds* » *de Vénus.* «

Il en est de même dans Théocrite ; mais avec cette différence, qu'il met en *action* l'enchantement, & que *Simèta* & *Thestilis*, fameuses Magiciennes, ouvrent & remplissent la scène ; au lieu que Virgile fait parler un berger qui dit tenir ces secrets d'un Magicien.

Théocrite n'a pas toujours chanté les bergers dans ses *Idylles ;* il a introduit dans une des pêcheurs qui ont mal soupé, & qui sont couchés ensemble dans une petite chaumière. L'un d'eux réveille son compagnon, & lui dit ; qu'il vient de rêver qu'il avoit pris un poisson d'or ; l'autre lui répond, qu'il ne laisseroit pas de mourir de faim avec une pareille pêche.

Sannazar n'a fait parler que des pêcheurs dans ses *Églogues ;* mais on n'y souffre pas de pareils personnages ; l'idée d'un travail dur, pénible, & d'un état consacré à la destruction des habitans des eaux, blesse

ceux qui ſont accoutumés au ſpectacle de la douce tranquillité, dont jouiſſent les héros de la vie paſtorale. » Je ne ſais, a dit à cette occaſion un homme » d'eſprit, quelle fineſſe il a entendu à mettre des » pêcheurs, au lieu des bergers qui étoient en poſ- » ſeſſion de l'*Églogue*...... *Il eſt plus agréable d'en-* » *voyer à ſa maîtreſſe des fleurs ou des fruits, que des* » *huîtres à l'écaille*, comme a fait le *Lycon* de San- » nazar, à la ſienne. «

III.

A l'égard des objets ſur leſquels doivent rouler l'*action* de l'*Églogue* & l'*Idylle*, il faut conſidérer quels ſont ceux qui peuvent frapper extérieurement les bergers, ou quels ſont les ſentimens dont ils peuvent être affectés.

I. Nous avons déjà dit que la vie paſtorale étoit une vie douce, tranquille, innocente; l'*Églogue* & l'*Idylle* doivent donc être la peinture de ces jours fortunés que les bergers couloient en gardant leurs troupeaux. Comme les bois, les moiſſons, les fleurs, les fruits, les brebis, les bêtes farouches, les fontaines, les fleuves, les montagnes, les rochers, les prairies, &c. étoient ſans ceſſe préſens à leurs yeux; ils devoient être naturellement l'objet de leurs chants, & c'étoit de ces objets qu'ils devoient emprunter leur langage figuré.

Quoi de plus propre en effet à animer la *poëſie Paſtorale*, & de plaire à l'imagination que des prés émaillés de fleurs, que des vergers dont les arbres

ſont chargés de fruits, que le chant du roſſignol & de la fauvette, les concerts des oiſeaux, l'image du zéphir qui fait épanouir les roſes, celui des abeilles laborieuſes qui vont dépoſer leur travail dans le creux d'un arbre qui découle le miel! &c.

Enfin, comme l'a très-bien remarqué un Poëte, l'objet de la *poëſie Paſtorale* doit être la peinture de l'âge d'or, de ce ſiècle heureux.

» Où parmi l'innocence
» L'Amour ſans tyrannie exerçoit ſa puiſſance,
» Quand le ciel libéral verſoit à pleines mains,
» Tout ce dont l'abondance aſſouvit les humains;
» Et que le monde enfant n'avoit pour nourriture
» Que les mets apprêtés par la ſimple nature. «

II. Dans ces tems fortunés, l'homme devoit être naturellement bon, comme nous l'avons dit plus haut. Sans autre guide que la nature, il bornoit tous ſes ſoins à cultiver une terre, ou des arbres fertiles qui le dédommageoient de ſes peines, en fourniſſant à ſes beſoins; ou à conduire des troupeaux nombreux qui lui donnoient de quoi ſe vêtir. La folle ambition ne troubloit point ſon cœur ſimple & vertueux. L'intérêt, & les autres fléaux de l'humanité, n'avoient aucun accès dans ſon ame.

L'amitié étoit chez lui vive, tendre, ſincère; le ſentiment ſans art & ſans impoſture. L'amour n'étoit pas, comme chez nous, un plaiſir coupable, un jeu de galanterie. Le berger ignoroit les détours & les ruſes, & étoit encore plus éloigné de la trahiſon &

de la perfidie. Il n'éprouvoit que des paſſions douces & agréables, dont l'empire devoit faire ſon bonheur.

Cependant, des nuages de triſteſſe & de chagrin devoient éclipſer quelquefois la ſérénité des jours dont jouiſſoient les bergers, & altérer leurs plaiſirs. La mort d'un ami, la perte ou l'abſence d'une bergère, le regret d'avoir vû enlever des agneaux par des bêtes féroces, d'avoir perdu une houlette ou une flûte, de voir ravager leurs moiſſons par la foudre & par les orages; tous ces objets pouvoient devenir ceux de leurs chants.

D'ailleurs, quoiqu'on les ſuppoſe moralement bons, ils n'étoient point parfaits. Leurs craintes, leur triſteſſe, leurs jalouſies, étoient un tribut qu'ils payoient à la foibleſſe de l'humanité; le deſir de vaincre par le chant un autre berger, ou d'emporter la préférence ſur un rival; le chagrin qu'éprouvoit un amant de voir une maîtreſſe attentive aux chanſons d'un autre berger, ou danſer au ſon de ſon chalumeau, le dépit qu'il reſſentoit en la voyant ſourire à tout autre qu'à lui, ou de la voir parée des fleurs qu'il n'avoit point cueillies, offroient une matière à ſes vers.

Mais dans ſes plus grandes inquiétudes, le berger conſervoit une paſſion vertueuſe & délicate; toujours guidée par la ſageſſe & par le devoir, exempte, par conſéquent, de ces noirs ſoupçons, de ces coupables tranſports, de ces aveugles fureurs, de ces égaremens, de ces caprices, de ces affreuſes jalouſies, qui, d'un plaiſir & d'une vertu, font un vice &

un tourment affreux. Ses plaisirs devoient être vifs; mais ses chagrins étoient bornés jusqu'à un certain point. Si un berger meurt d'amour, que ce soit la langueur qui le détruise insensiblement. S'il a à se plaindre de ce Dieu, qu'il n'aille pas comme *Circé*, *Médée*, *Ariane*, *Calipso*, *Armide*, se déchaîner en imprécations contre lui; mais qu'il s'écrie :

Amour! cruel Amour, que tu causes de peines!
Que tu nous vends bien cher tes trompeuses faveurs!
Tes nœuds les plus légers sont de pesantes chaînes.
. . . .
Barbare! épuise enfin ta haine & tes fureurs;
. . . .
Les injustes mépris d'une Nymphe volage,
Surpassent toutes tes rigueurs.
Que *Zélis* me coûte de pleurs!

Qu'un instant après, si l'Amour lui est favorable, il s'écrie :

Amour! que tes traits ont des charmes!
Qu'il est doux de verser des larmes,
Quand tu daignes nous consoler!
Les langueurs, les vives allarmes,
Ajoutent aux plaisirs dont tu viens nous combler.

III. Plusieurs Auteurs, tels que M. de Fontenelle, l'Abbé Genest, &c. ont prétendu que l'amour étoit l'unique passion qui devoit animer les bergers, & devenir l'objet de leurs chansons. Ils prétendent que les autres détails de la vie champêtre ne sont point

aſſez intéreſſans, & que les mœurs paſtorales ne ſont point aſſez frappantes par elles-mêmes, pour devenir ſeules, l'objet ſur lequel doit rouler l'*action de la poëſie Paſtorale.* Nous aurons l'occaſion de traiter cette queſtion, en parlant de l'*Églogue.* Nous nous contenterons d'obſerver ici que Théocrite, Virgile, Geſner, &c. ont fait, de l'aveu de tout le monde, de très-belles *Églogues*, ſans qu'il fût queſtion d'amour.

IV. Virgile ſe propoſa dans certaines de ſes *Églogues*, un autre but que la peinture de la vie champêtre. Il imagina des dialogues allégoriques entre des bergers, afin de rendre ſes *Paſtorales* plus intéreſſantes. Telles ſont la première & la dernière. La ſeconde eſt une élégie champêtre. La quatrième renferme un magnifique horoſcope. La cinquième un éloge funèbre; mais l'une & l'autre dans le genre purement paſtoral. Les penſées & les images de ces pièces admirables, ſont empruntées des objets qu'offre la campagne La ſixième eſt purement philoſophique, ſoit par rapport à la phyſique générale, & au ſyſtême de l'univers, ſoit par rapport à la morale, & aux funeſtes effets des paſſions. Les autres ont pour objet les mœurs *paſtorales.*

La plus belle de toutes, eſt ſans contredit la dernière, qui n'eſt qu'une allégorie des amours de *Gallus*, repréſenté ſous l'image d'un berger d'Arcadie déſeſpéré de la perfidie de ſon amante. Virgile le fait parler avec une vivacité & une tendreſſe inimitables. Quelle préciſion! Quelle élégance! Quels ſentimens! Quelles penſées! Quelle poëſie!

IV.

Après tout ce que nous venons de dire, il eſt bien facile de voir de quelle manière l'*action* de la *poëſie Paſtorale* doit être traitée. Elle eſt un ouvrage de poëſie, qui a pour objet immédiat les mœurs & les occupations des bergers. Elle embraſſe leurs plaiſirs, leurs peines, leurs inclinations, leurs paſſe-tems, leurs bois, leurs vergers, leurs troupeaux, les agrémens de leur ſéjour, leur vie douce, tranquille, & oiſive; elle doit donc être traitée avec cette ſimplicité, & cette naïveté qui caractériſe les bergers. On ne ſauroit leur donner trop de délicateſſe, pourvû qu'il n'y aît rien de trop recherché dans leurs démarches, dans leurs actions, & dans leurs diſcours. Ils doivent avoir de l'adreſſe, du diſcernement, de l'eſprit, pourvû qu'il ſoit naturel, & que la fineſſe ne s'en faſſe pas ſentir. C'eſt principalement dans ces occaſions que l'art eſt d'autant plus admirable, qu'il ſe fait moins appercevoir.

Il eſt inutile de dire, que tout ce qui ſe paſſe à la campagne, quoique traité avec la ſimplicité que l'*Églogue* exige, ne mérite pas de nous intéreſſer. Il y a mille détails qui peuvent occuper ſérieuſement ou amuſer des bergers, & qui ne ſauroient produire ſur nous le même effet. Le Poëte ne doit prendre dans la vie champêtre, que ce qui eſt capable de plaire à ceux qui en conſidèrent le tableau, & laiſſer à côté ce qui n'a rien de piquant pour l'œil du

ſpectateur. Sans cela, il offriroit ſouvent des ſituations fades & ennuyeuſes.

Les *Idylles* de Théocrite, quoique admirables dans bien des endroits, péchent dans beaucoup d'autres contre cette régle. Par exemple, dans une *Idylle*, *Lacon* & *Comatas*, s'accuſent mutuellement des larcins qu'ils ſe ſont faits. Ils ſe diſent les plus groſſes injures, ſe reprochent de ſentir mauvais; & lorſqu'on croit que la querelle, qui eſt très-vive, va ſe terminer par des coups de poings, ils ſe font un défi de chant. Virgile a imité cette *Idylle* dans ſa troiſième *Églogue;* mais quelques modérés que ſoient les propos des bergers qui ſe diſputent, en comparaiſon de ceux de Théocrite, on ſent que les injures qu'ils ſe diſent, ne doivent jamais être du ton de la *poëſie Paſtorale*.

Il en eſt à peu-près de même, lorſque *Battus*, dans Théocrite, ſe fait tirer une épine du pied par *Coridon*, qui lui conſeille de ſe chauſſer, lorſqu'il ira ſur des montagnes.

Dans un autre endroit, deux bergers s'efforcent de ſe ſurpaſſer en chantant. L'un d'eux s'écrie: *Courage, mes chevres, graviſſez cette colline.*

L'autre répond: *Mes chères brebis, allez paître du côté du levant.* Ailleurs, le premier s'écrie: *Je hais les renards qui mangent les figues.*

Je déteſte, répond l'autre, *les ſcarbots qui mangent les raiſins.* Dans un autre endroit le premier dit: *Je me ſuis fait un lit de peaux de vaches, auprès d'un ruiſſeau bien frais; & là, je ne me ſoucie non plus de l'été, que les enfans des remontrances de leur père & de leur mère.*

J'habite, dit le ſecond, *un antre agréable; j'y fais bon feu pendant l'hiver, & je m'embarraſſe auſſi peu du froid, qu'un homme qui n'a point de dents ſe ſoucie de noix, lorſqu'il voit de la bouillie.*

Certains endroits des *Bucoliques* de Virgile ne ſont pas plus de notre goût. Nous en citerons un exemple tiré de ſa troiſième *Églogue.* (1)

MÉNALQUE.

» O Brebis, gardez-vous de vous approcher trop » du rivage. Vous n'y ſeriez pas en ſûreté; le bélier » [qui y eſt tombé] ſèche encore ſa toiſon.

DAMETE.

» *Tytire*, éloigne tes chèvres du fleuve; quand il » en ſera tems, je les laverai toutes dans la fontaine.

MENALCAS.

(1) » *Parcite, oves, nimium procedere: non benè ripæ*
» *Creditur: ipſe aries etiam nunc vellera ſiccat.*

DAMÆTAS.

» Tytire, *paſcentes à flumine reïce capellas.*
» *Ipſe, ubi tempus erit, omnes in fonte lavabo.*

MENALCAS.

» *Cogite oves, pueri; ſi lac præceperit æſtus,*
» *Ut nuper, fruſtra preſſabimus ubera palmis.* «

MÉNALQUE.

» Bergers, renfermez vos brebis. Si la chaleur » vient à tarir leur lait, comme il arriva dernière- » ment, nous presserons envain leurs mammelles. «

Il faut avouer que ces détails sont d'autant moins intéressans, qu'ils sont précédés des choses les plus jolies & les plus agréables. M. Gresset, qui a traduit en vers les *Églogues* de Virgile, s'est bien gardé de consigner dans sa traduction des idées aussi communes.

De tous les Poëtes qui ont travaillé dans le genre *Pastoral*, il n'en est aucun qui ait donné à ses bergers un ton plus grossier que *Baptiste Mantouan*, Poëte Latin du seizième siècle. Par exemple, un de ses bergers, nommé *Faustus*, veut faire le portrait de sa maîtresse; il dit: *Qu'elle a le visage rougeâtre & boursouflé; que cependant il préfère sa beauté à celle de Diane, quoique sa chère amante soit borgne.*

Croiroit-on que quelques personnes ont osé comparer à Virgile un Auteur qui se permettoit des pensées aussi dégoûtantes! Il a rendu fidélement la nature, dit-on. Cela est vrai; mais il n'a peint que la nature grossière, & n'a pas su faire un choix de ce qu'elle avoit d'agréable.

Le devoir du Poëte n'est pas de peindre toujours la nature telle qu'elle est; mais d'offrir la belle nature avec ses plaisirs & ses charmes. C'est principalement dans la *poësie Pastorale*, qu'il doit s'attacher à offrir, moins le vrai dans sa simplicité naturelle, que dans sa simplicité idéale. C'est à ce défaut de

discernement qu'il faut attribuer le dégoût qu'inspirent beaucoup d'*Églogues*, & de pièces Dramatiques dans le genre *Pastoral*, sur-tout certains Opéra comiques, où l'on croit avoir rendu fidélement la nature, en dévoilant tout ce que la campagne a de plus fade & de plus grossier.

Il en doit être du langage des bergers qu'on fait parler, comme des habits qu'on prend sur le Théâtre pour les représenter. Ils sont d'un drap plus fin que celui dont on se sert à la campagne. Ils sont ornés de rubans; ils ne ressemblent à ceux des paysans que par le costume. Il faut aussi que les sentimens, dont on fait la matière de l'*Églogue*, soient plus fins, plus délicats, que ceux des vrais bergers; mais qu'ils conservent la forme, la simplicité, la naïveté la plus champêtre. Il en est de même de leur ton. *Voyez* STYLE DE L'ÉGLOGUE.

ACTION DE L'ÉLÉGIE.

L'ÉLÉGIE est consacrée à la peinture de nos chagrins & de nos larmes. Elle ne s'occupe que de malheurs & d'infortunes, & n'a d'autres accens que ceux de la douleur. Elle ne cherche jamais à plaire, mais à attendrir & à exciter la pitié.

Quoiqu'on l'emploie à toutes sortes de sujets, elle est principalement destinée à chanter les tourmens de l'amour, & les peines qu'il cause. On doit la regarder comme l'unique ressource des amans désespérés.

Tibule, Catule, Properce & Ovide, se sont principalement

principalement diſtingués en ce genre ; le dernier ſur-tout.

Ce genre de poëſie, qui étoit extrêmement recherché dans le ſiècle dernier, ne l'eſt plus dans celui-ci. La mode l'a proſcrit ; car chez nous tout eſt de mode, juſqu'aux Sciences & aux Belles-Lettres. On diroit qu'on les y cultive plutôt pour être ſur le *bon ton*, que par un véritable goût, ou par un motif de beſoin.

Il faut avouer cependant, que la manière dont on a traité ce genre de poëme, ne lui a pas été moins funeſte que le caprice qui s'en eſt dégoûté. Pour très-peu de bonnes *Élégies*, nous en avons un nombre infini qui ſont inſipides, & hors du genre. Dans la plûpart, les amans ſont moins plongés dans la triſteſſe, que dans le déſeſpoir. Aux efforts qu'ils font pour briſer leurs chaînes, vous les prendriez pour des phrénétiques, ou pour des convulſionnaires. Ils appellent au ſecours la raiſon, la fierté, ou plutôt l'orgueil, pour détruire une paſſion qu'ils exagèrent. La mort eſt invitée quelquefois à être de la partie. Il y a telle *Élégie* qui pourroit ſervir de monologue à une Tragédie, lorſqu'il eſt queſtion de repréſenter un homme agité des plus violentes paſſions, & dans les tranſports d'un amour aveugle & effréné.

Le Poëte qui aſpire à la gloire de plaire en ce genre, doit ſe frapper vivement du ſentiment qu'il veut exprimer. Il faut qu'il entre dans la ſituation du perſonnage qu'il fait parler ; qu'il ſe pénètre de ſa douleur ; qu'il écoute les accens par leſquels il

cherche à charmer ou à soulager ses peines ; qu'il bannisse tout ce qui tient à l'esprit ; qu'il choisisse les expressions les plus délicates & les plus attendrissantes, des pensées gracieuses, sans être riantes, tristes, sans être funestes ; qu'il emprunte des traits perçans qui aillent droit au cœur ; qu'il présente les images les plus touchantes ; qu'il les contraste par des comparaisons heureuses qui ne servent qu'à irriter le sentiment de la douleur, en opposant les biens & les plaisirs dont jouissent ceux de qui on envie le sort.

C'est le talent de Madame Deshoulières, dont les *Elégies* peuvent être offertes comme des modèles.

On met ordinairement l'*Elégie* dans la classe des Ouvrages que révendique la Muse pastorale, parce que, sur-tout parmi nous, elle est ordinairement allégorique, & que toutes les situations & les tableaux en sont pris dans la vie champêtre. Moyennant quoi, ce que nous venons de dire de l'*action de la poësie Pastorale*, peut lui convenir à bien des égards.

Cependant, comme elle exprime une peine de l'ame, dont aucun état ne peut être exempt, elle prend quelquefois un ton moins simple.

Le Poëte qui a pleuré la mort d'HENRI IV, & qui a jetté sur le tombeau de ce bon Roi des fleurs qu'il arrosoit de ses larmes, a dû s'exprimer différemment de celui qui a immortalisé le moineau que Lesbie regrettoit.

ACTION DE L'APOLOGUE.

L'Action de l'Apologue a pour objet de nous offrir une instruction, sous le voile d'une allégorie. Elle se passe entre des êtres raisonnables ou irrésonnables, animés ou inanimés, physiques ou métaphysiques. Quelquefois on combine ces différens êtres, & on les unit de plusieurs façons. Tels que l'*homme & les deux femmes ;* la *fille & le héron ;* le *statuaire & sa statue ;* les *deux loups ;* le *renard & le masque*, l'*homme entre la vertu & le vice*, la *raison & l'imagination ;* l'*homme & l'ormeau ;* le *roseau & le chêne*, &c.

L'*action* de l'*Apologue* doit être soumise aux régles de l'*action en général.* Elle doit être *une*, c'est-à-dire, que toutes les parties doivent aboutir à un même point de morale, ou en dériver. Elle doit être *juste*, c'est-à-dire, que l'application doit s'en faire aisément ; si le voile qui la couvre est trop épais, le Poëte aura manqué son objet. L'esprit ne veut point être ni égaré, ni trompé, ni embarrassé. Il veut voir directement, & avec précision ce qu'on se propose de lui enseigner. Elle doit être *naturelle*, c'est-à-dire, fondée sur la nature, ou sur l'opinion.

La fable des *deux pigeons* de la Fontaine, péche contre l'*unité ;* celle des *Moineaux ;* de la Motte, contre la *justesse ;* celle de la *génisse en société avec le lion ;* de Phædre, contre la *nature.*

La *moralité* de l'*action* doit être claire, courte & intéressante. Elle se place indifféremment avant ou après l'*apologue.* Il nous semble, que si le Poëte a

en vue les enfans, il doit toujours la mettre avant. Ils peuvent par-là combiner plus facilement les idées, & les rapporter à la maxime qu'on leur a offerte d'abord; s'il travaille pour des personnes en qui la raison est déjà développée, il vaut mieux la mettre à la fin, soit pour exciter leur curiosité, soit pour leur donner le plaisir de deviner la conséquence qu'on peut tirer des *actions* qu'on leur offre.

Il y a plusieurs autres objets à considérer dans l'*action* de l'*Apologue*.

I. Comme le Poëte cite les hommes au tribunal de leurs semblables, des animaux & des êtres inanimés, qu'il leur donne le caractère de précepteurs du monde; il ne doit offrir que des *actions* qui puissent être utiles, & prendre garde d'en tirer ou d'en faire tirer de fausses maximes; comme par exemple, de ce qu'une *souris* aura été prise dans un piège, il n'en faut pas conclure, *qu'un voleur doit être extrêmement prudent*; mais, *que la punition n'est pas éloignée du crime, que les amorces du plaisir sont funestes*, &c.

II. Il faut considérer les mœurs dans l'*Apologue*, & tracer les caractères suivant l'opinion reçue. Le *renard* doit être *rusé*, l'*agneau timide*, &c.

» Quiconque est loup, agisse en loup. «

Voilà la régle.

III. Moins le Poëte paroît réciter lui-même, plus l'*action* de l'*Apologue* est intéressante. Le grand art du fabuliste est de se cacher, pour faire toujours agir les êtres qu'il emploie.

IV. L'*Apologue* exige de la briéveté, de la netteté, de l'élégance, de la simplicité, de l'imagination, des contrastes dans les tableaux, de la variété dans les images, de la vérité dans les pensées. Peu de métaphores, rien de brillant ni de sérieux ; mais du léger & de l'agréable. La Fontaine est inimitable, soit dans le fonds, soit dans les détails.

Voilà à peu-près les différens genres de poësie qui ont une *action* plus marquée. A l'égard des Ouvrages en prose, qui ont une *action* particulière, tels que le *Discours*, l'*Histoire*, les *Romans*, &c. nous n'en parlerons pas, pour ne point donner trop d'étendue à cet article, qui est déjà très-considérable. *Voyez* DISCOURS, HISTOIRE, ROMAN, &c.

On considère l'*action*, non-seulement quant aux objets qu'on offre ; mais quant à la manière dont ils sont offerts. Ainsi le style fait souvent partie de l'*action*, & quelquefois son principal mérite.

Nous avons dit, en parlant de l'Épopée, que l'*action théâtrale* donnoit du prix à la narration ; que jamais elle n'étoit plus parfaite, que lorsqu'on faisoit agir davantage ses Acteurs. Nous ajouterons ici quelques observations qui peuvent convenir à tous les genres dont nous venons de parler.

I. Dans le Dram , dans l'Épopée, dans la Pastorale, dans le Roman, &c. plus le dialogue est vif, plus il annonce des passions violentes, des sentimens ou des intérêts pressans. Telle est cette fameuse scène dans laquelle Racine a mis en

opposition le bouillant *Achille* avec le fier *Agamemnon.*

AGAMEMNON.

» Mais vous qui me parlez d'une voix menaçante,
» Oubliez - vous ici qui vous interrogez ?

ACHILLE.

» Oubliez - vous qui j'aime, & qui vous outragez ?

AGAMEMNON.

» Et qui vous a chargé du soin de ma famille ?
» Ne pourrai-je, sans vous, disposer de ma fille ?
» Ne suis-je plus son père ? Etes-vous son époux ?
» Et ne peut-elle ? . . . . .

ACHILLE.

» Non, elle n'est plus à vous. »

Le dialogue n'est pas moins vif dans une Comédie pastorale, où *Ariste* veut engager *Colin* qu'il aime, à renoncer à sa fille, qu'il eût desiré d'unir à ce berger.

ARISTE.

Cesse donc désormais de prétendre à *Lucile*;
Le sort s'oppose à ton amour.

COLIN.

Mais il peut à la fin nous être favorable.

ARISTE.

Le mal est sans remède, il est inévitable.

COLIN.

Peut-être il cessera de nous persécuter.

ARISTE.

Tu l'espéres envain, cesse de te flatter.

COLIN.

Quoi! *Lucile* seroit l'épouse d'un barbare!
Mais l'amour nous unit.

ARISTE.

Le malheur vous sépare.

Telle est encore la réponse de *Médée* à *Nérine*, & celle du *vieil Horace* à *Julie*.

NÉRINE.

» Contre tant de revers que vous reste-t-il?

MÉDÉE.

» Moi;
» Moi, dis-je, & c'est assez.

JULIE.

» Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

LE VIEIL HORACE.

» Qu'il mourût. «

Nous rapporterons encore ici un morceau de la

Tragédie d'*Hamlet* par M. Ducis. Il n'eſt pas poſſible de mettre plus de vérité & de chaleur dans le dialogue.

Hamlet eſt pourſuivi par l'ombre de ſon père qui exige que ſon fils venge ſa mort. Il ſoupçonne que ſa mère a pû tremper dans ce crime, & cherche à s'en éclaircir. L'*Orceſte*, ſon ami, lui conſeille de tirer du tombeau de ſon père l'urne où ſont renfermées ſes cendres, & de la préſenter inopinément à la Reine ſa mère, pour voir l'effet que cet objet imprévu fera ſur elle. Cette idée, qui eſt de M. Ducis, eſt infiniment préférable à celle de *Shakeſpear*, dont il a imité la Tragédie.

GERTRUDE.

» Ah, mon fils! quel eſt ce front terrible,
» Ces regards menaçans, cet air farouche, horrible?

HAMLET.

» Ma mère!

GERTRUDE.

» Explique-toi?

HAMLET.

» Tremblez de m'approcher.

GERTRUDE.

» Qui, moi?

HAMLET.

» Ce n'eſt pas vous qui devez me chercher.

GERTRUDE.

» Que dis-tu ?

HAMLET.

» Savez-vous quel affreux ſacrifice
» Preſcrit à mon deſtin la céleſte juſtice ?

GERTRUDE.

» Dieux !

HAMLET.

» Où, mon père, eſt-il ? D'où part la trahiſon ?
» Qui forma le complot ? Qui verſa le poiſon ?

GERTRUDE.

» Mon fils ! . . . . .

HAMLET.

» Vous avez cru qu'un éternel ſilence
» Dans la nuit des tombeaux déroboit la vengeance ;
» Elle eſt ſortie.

GERTRUDE.

» Ciel !

HAMLET.

» J'ai vu. . . .

GERTRUDE.

» Qui ?

HAMLET.

» Votre époux.

GERTRUDE.

» Qu'exige-t-il ?

HAMLET.

» Du sang.

GERTRUDE.

» Qui l'a fait périr ?

HAMLET.

» Vous. «

II. Soit dans les dialogues, soit dans les *a parte*, lorsque les personnages sont agités d'une passion violente, d'un trouble excessif, leurs phrases doivent être entre-coupées, & se ressentir de leur état. Dans ces sortes d'occasions, les pensées doivent nager dans les mots, pour nous exprimer ainsi. Nous citerons deux exemples ; le premier, lorsque *Zénobie* vient prier l'Ambassadeur Romain de la soustraire à la tyrannie de *Pharasmane*, & qu'elle retrouve son époux, qui, de son côté, la croyoit morte.

RHADAMISTE.

» Que vois-je ?... Ah, malheureux ! quels traits ! quel
» son de voix !
» Justes Dieux ! quel objet offrez-vous à ma vue ?

ZÉNOBIE.

» D'où vient à mon aspect que votre ame est émue,
» Seigneur ?....

RHADAMISTE.

» Ah ! ſi ma main n'eût pas privé du jour....

ZÉNOBIE.

» Qu'entends-je ? Quels regrets ? .... Et que vois-je à
» mon tour ?
» Triſte reſſouvenir ! ... Je frémis.... je friſſonne....
» Où ſuis-je ? .... Et quel objet ! .... la force m'aban-
» donne ! «

Le ſecond exemple eſt tiré de *Zaïre*, lorſque *Luſignan* la reconnoît pour ſa fille. Il tient la croix que *Zaïre* lui a remis, & l'approche en pleurant, de ſa bouche.

ZAÏRE.

» Seigneur, que faites-vous ?

LUSIGNAN.

» O ciel ! ô providence ! ....
» Mes yeux ne trompez pas ma timide eſpérance ! ....
» Seroit-il bien poſſible ! ... Oui, c'eſt elle .... je voî
» Ce préſent qu'une épouſe avoit reçu de moi.
. . . .
» Je revois .... je ſuccombe à mon ſaiſiſſement.

ZAÏRE.

» Qu'entend-je ? Et quel ſoupçon m'agite en ce moment ?
» Ah ! Seigneur ! ....

LUSIGNAN.

» Dans l'espoir dont j'entrevois les charmes,
» Ne m'abandonnez point, Dieu, qui voyez mes lar-
» mes ! ....
» Dieu mort sur cette croix, & qui revis pour nous.
» Parle ; ... achève.... O ! mon Dieu ! .... ce sont là
» de tes coups.
» Quoi, Madame, en vos mains elle étoit demeurée ? ...
» Quoi, tous les deux captifs, & pris dans Césarée !

ZAÏRE.

» Oui, Seigneur.

NÉRESTAN.

» Se peut-il ?

LUSIGNAN.

» Leurs paroles, leurs traits....
» De leur mère en effet sont les vivans portraits.
» Oui, grand Dieu ! .... tu le veux ; tu permets que je
» voie....
» Dieu ! ranime mes sens trop foibles pour la joie :
» Madame, ... *Nérestan* ; ... soutiens-moi, *Châtillon*.
» *Nérestan* .... si je dois nommer encor ce nom. «

III. Dans l'*Épopée*, dans le *Roman*, dans le *Conte*, rien ne refroidit plus le dialogue que la nécessité où l'Auteur se trouve, d'annoncer à chaque instant, l'Interlocuteur. M. de Marmontel est le premier, à ce que nous sachions, qui s'est affranchi de la contrainte où l'on se trouve de mettre *il dit*, *il répondit*,

il ajouta, *il répliqua*, &c. & a ſubſtitué à ces mots, qui nuiſoient extrêmement à la marche de l'*action*, une marque d'Imprimerie faite ainſi (—), & qui annonce qu'un autre perſonnage va parler. Beaucoup d'Auteurs ont ſuivi cet exemple dans les *Romans*, dans les *Contes*, &c.

IV. Pluſieurs figures de Rhétorique employées avec ménagement dans le diſcours, ſont très-propres à lui donner de l'*action*. Telles ſont l'*hipothypoſe*, l'*énumération des parties*, la *proſopopée*, les *métaphores*, l'*imprécation*, l'*apoſtrophe*, l'*exclamation*, l'*interrogation*, &c. &c. &c.

Les *Diſcours de morale* en ſont moins ſuſceptibles, & en ont plus de beſoin que les *Panégyriques*, les *Oraiſons funèbres*, les *Plaidoyers*, &c.

Quelle *action* l'Abbé Prévôt a ſu mettre dans cet endroit, où il veut faire connoître aux Princes qui l'écoutent, le néant des grandeurs humaines!

» Connoiſſez, Princes, où ſe termine la gloire » qui vous environne. Ce temple ſuperbe n'eſt, pour » ainſi dire, pavé que de ſes débris. On ne marche » ici que ſur des ſceptres briſés, ſur des couronnes » flétries, ſur des Dieux de la terre humiliés, dé- » nués de tout, & ſans autre relief devant Dieu & » devant les hommes, que celui des bonnes œu- » vres. «

(*Oraiſon fun. de M. le Duc de Berri.*)

Ecoutons M. de Boſſuet, dans ſon Oraiſon funèbre de la Reine d'Angleterre.

» Grande Reine, je ſatisfais à vos plus tendres » deſirs, quand je célèbre ce Monarque : & ce cœur

» qui n'a jamais vécu que pour lui, se réveille, tout
» cendre qu'il est, & devient sensible, même sous ce
» drap mortuaire, au nom d'un époux si cher. «

V. Dans l'*Histoire* & dans le *Discours*, les narrations & les descriptions, ont plus d'*action*, lorsque l'Auteur se sert du présent du verbe, au lieu du passé.

» Quel Général, dit M. de Bossuet, porta plus
» loin sa prévoyance [que le *grand Condé?*]... Le
» voyez-vous comme il considère tous les avantages
» qu'il peut ou donner, ou prendre? Avec quelle
» vivacité il se met dans l'esprit, en un moment,
» les tems, les lieux, les personnes? Le voyez-vous
» comme il compte la cavalerie ou l'infanterie des
» ennemis, par le naturel du pays, ou des Princes
» confédérés. Rien n'échappe à sa prévoyance. Avec
» cette prodigieuse compréhension de tout le détail,
» & du plan universel de la guerre, on le voit tou-
» jours attentif à ce qui survient. Ses partis lui
» rapportent jusqu'aux moindres choses; on l'éveille
» à chaque moment: car il tenoit encore pour
» maxime; qu'un habile Capitaine peut être vaincu;
» mais qu'il ne lui est pas permis d'être surpris. Aussi
» lui devons-nous cette louange, qu'il ne l'a jamais
» été. A quelque heure, & de quelque côté que vien-
» nent les ennemis, ils le trouvent toujours sur ses
» gardes, toujours prêt à fondre sur eux, & à pren-
» dre ses avantages. Comme une aigle qu'on voit
» toujours, soit qu'elle vole dans les airs, soit qu'elle
» se pose sur le haut de quelque rocher, porter de
» tous côtés ses regards perçans, & tomber si sûrement

» ſur ſa proie, qu'on ne peut éviter ſes ongles, non » plus que ſes yeux ; auſſi vifs étoient ſes regards, » auſſi vîte & impétueuſe étoit l'attaque, auſſi forts » étoient les coups du *Prince de Condé.* «

(*Oraiſon fun. du grand Condé.*)

ACTION, ſubſt. femin. (*déclamation oratoire & théâtrale,*) *actio.* L'*action* ſe prend auſſi pour la partie extérieure de l'Orateur, de l'Acteur, &c. Elle embraſſe tout ce qui a du rapport à l'*éloquence du corps.*

» Dans l'éloquence du corps, dit Cicéron, il faut » conſidérer deux choſes, la voix & le geſte. L'une » frappe l'*oreille* ; l'autre les *yeux.* Ce ſont deux » organes par leſquels l'Orateur fait paſſer dans l'ame » de ſes auditeurs les ſentimens dont il eſt affecté, ou » les paſſions qu'il éprouve. «

Les anciens appelloient l'*action, prononciation.* Démoſthène étoit ſi perſuadé de ſa néceſſité & de ſes avantages, qu'il lui donnoit le premier, le ſecond, & le troiſième rang dans l'Eloquence. Ce principe eſt une exagération de la part de l'Orateur Athénien ; mais il eſt évident que ſi elle ne fait pas toute la force de l'Eloquence, elle lui en communique du moins beaucoup.

L'Orateur, & l'Acteur principalement, ne ſauroient trop s'attacher à cette partie. L'*action* donne du mérite à un diſcours médiocre. De mauvais vers bien déclamés, frappent ou plaiſent davantage, que les plus beaux, lorſqu'ils ſont dépourvus de ce charme puiſſant. Combien de Drames ſur-tout ne

doivent point au talent des Acteurs les succès qu'ils ont eu.

I. On a été trop loin, lorsqu'on a dit, qu'il n'y avoit qu'une seule manière de rendre les objets dans la déclamation. Chaque personne a un ton & un geste qui lui est propre. Lorsque deux Acteurs, par exemple, seront également frappés du même objet, qu'ils auront une égale intelligence, & qu'ils mettront la même justesse dans le débit & dans leur jeu, c'est-à-dire, que leur voix & leurs gestes seront analogues aux sentimens qu'ils doivent rendre; qu'il y aura un véritable accord, une harmonie exacte, entre la chose exprimée & l'expression, peu importe que les tons soient différemment modulés; que les mouvemens soient ressemblans ou non, ils plairont également. Tel *Rubens* a peint plusieurs fois le crucifiement avec une force de génie surprenante, sans se copier jamais. Lorsqu'on voit les différens tableaux du *Poussin*, de *Coypel*, &c. &c. sur ce même sujet, on ne sait auquel on doit donner la préférence. On peut dire la même chose des tableaux des *Graces* par *Rubens*, & de celui de *Carle Vanloo* sur le même objet. Les figures, les situations, les attitudes, en sont absolument différentes. Ces deux tableaux n'ont rien de commun que le sujet; ils ne laissent pas de passer pour deux chef-d'œuvres. Il en est de même du talent de l'Orateur & de l'Acteur.

II. Cicéron observe dans son Traité de l'Orateur, qu'il doit apporter beaucoup d'attention à placer sa tête convenablement. Est-elle trop levée? Elle donne un air de fierté & d'arrogance qui choquent. Elle annonce,

annonce, au contraire, une timidité déplacée, ou de l'indolence dans celui qui la baiſſe trop. Il l'exhorte à prendre une confiance noble & reſpectueuſe. L'uſage & l'habitude, aidés du deſir de plaire, placent la tête dans ſa véritable ſituation.

III. Le viſage eſt ce qui domine le plus dans l'*action*. Il exprime toutes les paſſions. Il menace, careſſe, ſupplie; ſes traits s'allongent, ſe raccourciſſent, ſe dilatent, ſuivant que l'Acteur ou l'Orateur ſavent s'affecter. Mais qu'ils évitent, l'un & l'autre, un défaut qui n'eſt que trop ordinaire, celui de faire des grimaces, ſous prétexte d'animer leur viſage. Rien n'eſt peut-être plus déſagréable dans l'*action*, & ne dépare davantage les belles choſes qu'on peut dire, que cette eſpèce de parodie burleſque.

IV. On a dit, *que nos yeux ſont le miroir de notre ame*. C'eſt par eux principalement que nous manifeſtons tous les ſentimens que nous éprouvons. La joie leur donne de l'éclat; la triſteſſe les couvre d'un nuage; la douleur les noye dans les larmes. Le plaiſir leur donne de la vivacité; la colère les rend étincellans. L'Orateur & l'Acteur doivent beaucoup s'attacher à cette partie de l'*action*, dont ils peuvent tirer les plus grands avantages.

V. Les geſtes ſont faits pour imiter nos ſentimens & nos paſſions. Ils ſont dans la nature. Le corps obéit ſans effort à l'ame, lorſqu'elle eſt vivement affectée.

Les grands geſtes ont plutôt faits pour le *Théâtre*, que pour la *Chaire* & pour le *Barreau*, & l'Avocat & le Prédicateur deviendroient ridicules, s'ils

vouloient imiter l'Acteur en cette partie, comme celui-ci seroit nécessairement froid, s'il se contentoit des gestes de l'Orateur.

VI. Il faut toujours que les uns & les autres unissent le geste à la voix, comme celle-ci à la pensée. Sans cela, il n'y a plus ni justesse, ni accord, ni harmonie. Nous en parlerons dans l'article GESTE. Nous nous contenterons de dire ici, que rien n'est plus désagréable que les gestes qu'on fait, lorsque le bras est roide ou trop raccourci. Il faut qu'il s'allonge & se déploie avec aisance. Ces choses ne s'acquièrent qu'avec l'usage.

Tout le monde sait que *Démosthène* ne fut goûté des Athéniens, que lorsqu'il sut unir l'*action* à la beauté de ses harangues. Un Comédien lui donna la première leçon, & ce ne fut qu'aux efforts infinis qu'il fit ensuite, qu'il dut le titre d'Orateur le plus parfait de la Grèce.

VII. L'art de la pantomime & de la déclamation, qui sont propres à l'*action*, est extrêmement négligé parmi nous, excepté sur nos Théâtres. Il n'en étoit pas de même chez les Romains. Il étoit honteux d'ignorer ces deux arts, & on donnoit de très-bonne heure aux enfans, des maîtres sur cet objet. Nous dirons, avec un homme qui aime les jeunes gens, & qui les a toujours eu en vue dans la plus grande partie de ses écrits, qu'on donne pendant des années entières, des maîtres aux jeunes gens, pour leur apprendre à entrer, à sortir, à saluer, à se présenter; & qu'on laisse à la simple nature, au seul instinct, à régler la décence qu'ils doivent observer,

les graces qu'ils doivent avoir dans les occasions où ils seront obligés par état, de parler devant plusieurs personnes, & de se donner en spectacle à tout un public, qui doit juger à la rigueur de tous leurs tons & de leurs mouvemens. Il faut avouer que ce dernier talent est sans contredit préférable à celui de faire quelques révérences en mesure & avec afféterie.

VIII. Le talent de l'Orateur & de l'Acteur se font principalement connoître dans l'*action* qu'ils savent mettre dans les choses qu'ils déclament. Il y a beaucoup d'art à savoir se reposer & prendre haleine dans les beaux endroits, qui sont assez éloquens pour se soutenir par eux-mêmes, & à s'animer, à mettre beaucoup d'*action* dans les morceaux foibles; bien des *Discours*, des *Harangues*, des *Plaidoyers*, des *Drames*, doivent leurs succès à cet innocent stratagême, & à cette heureuse supercherie.

* ACTIVITÉ, subst. fem. (*Histoire Littéraire.*) *Vis in agendo.* L'*activité* se dit dans le sens propre de beaucoup d'ardeur & de promptitude, soit dans le travail, soit dans la déclamation. Ce mot pris figurément, s'emploie pour exprimer un certain feu dans l'esprit, qui se déploie par une chaleur vive & soutenue, dans les ouvrages de goût.

Une imagination ardente est communément le principe de cette activité, dont un des effets les plus ordinaires dans les jeunes gens, est une abondance stérile & superflue, & un amas confus de figures entassées sans goût & sans choix, qui donnent à la prose, ou à la poësie plus de bouffissure, que

d'embonpoint, plus d'éclat, que de solide & véritable beauté. La fougue & l'impétueuse *activité* de leur génie les emporte, & les entraîne au-delà des bornes. Cet excès d'abondance étoit le défaut des premières productions de Cicéron. Il apprit à s'en guérir dans les Ecoles d'Athènes & de Rhodes. *Voyez* ABONDANCE.

A D A

ADAGE, subst. masc. (*Rhétorique.*) *Adagium.* Ce mot vient de *ad* & *agor*, dit Scaliger, parce qu'on l'emploie pour signifier autre chose que ce qu'on dit.

L'*adage* est une espèce de sentence ou de proverbe populaire. On ne l'emploie que dans le style simple, comme dans les Contes, les Fables, &c. Exemple: *Chat échaudé craint l'eau froide. Le loup est toujours loup*, &c. La Fontaine & Molière ont employé les *adages* très-heureusement, & en ont fait qui plaisent, & qui seront toujours employés; tels que ceux-ci: *Tu l'as voulu, George Dandin. Vous êtes Orfévre, M. Josse? Que diantre alloit-il faire dans cette galère.* &c. (Molière.)

» *Rarement à courir on en devient meilleur.*

» *Un grand voleur pend un petit.* &c. «

(La Fontaine.)

* ADAPTER, verbe act. (*imitation.*) *Accomodare.* *Adapter*, c'est ajuster, accorder une chose avec une autre. Ce qu'on *adapte*, n'est jamais que l'accessoire. Il doit être uni & incorporé avec art & avec goût,

au ſujet principal. L'Orateur peut *adapter*, & *adapte* ſouvent un fait hiſtorique, un paſſage, une maxime à ſon ſujet. Le Poëte *adapte* ſouvent un épiſode à ſon poëme.

Ce qu'on *adapte* ne doit point être inutile. Il doit ſervir à donner au diſcours plus de variété, de clarté, de grace, de force, & de poids.

La choſe *adaptée* doit l'être naturellement, & ſans effort ; ſans quoi, elle manqueroit ſon objet ; le dépareroit, au lieu de l'embellir ; affoibliroit l'intérêt du ſujet auquel elle ſeroit unie, au lieu de le rendre plus piquant. *Voyez* ACCESSOIRES.

ADD

* ADDITION, ſubſt. fem. (*Hiſt. Littér.*) *additio*. Les *additions*, dans l'art de l'Imprimerie, ſont de petites lignes qu'on met à la marge d'un Ouvrage imprimé, & dont le caractère eſt différend, & ordinairement plus menu que celui de la matière. Ces *additions* doivent être diſpoſées de manière qu'elles répondent aux lignes auxquelles elles ont du rapport. On y renvoie pour les *dates*, les *citations*, &c.

Lorſque la colonne où elles ſont placées eſt inſuffiſante, on les étend à la fin de la page, dont elles rempliſſent l'eſpace que le texte ou la matière de l'Ouvrage occuperoit.

Ces *additions* ſont très-utiles, en ce qu'elles fixent les époques dans les Hiſtoires, qu'elles offrent les citations, ou qu'elles annoncent le ſujet de ce qu'on va lire ; & elles ont cet avantage qu'on peut les

passer, si l'on veut: & qu'en les renvoyant à la marge, l'Auteur évite de rendre son style lâche & traînant, ce qui arrive ordinairement à tous ceux qui veulent consigner dans leurs Ouvrages les dates & les citations.

Les *additions* ont lieu aussi, lorsqu'un Auteur a oublié de donner à un fait historique, ou à tout autre objet, l'étendue dont il étoit susceptible. Il y supplée par des cartons qu'il met ordinairement à la fin de l'Ouvrage, avec un avis dans lequel il dit: *A telle page, & à telle ligne, ajoutés*, &c.

On appelle aussi quelquefois *additions*, les augmentations qu'on fait à un Ouvrage dans une nouvelle édition.

A D J

* ADJECTIF, (*Grammaire.*) *Adjectivum nomen.* L'*adjectif* est un nom qui est toujours joint à un substantif exprimé ou sous-entendu, pour en marquer la qualité, ou la manière d'être. Ainsi, dans les exemples suivans, un *grand arbre*, un *homme prudent*; le mot *grand*, exprime la *grandeur* qui est propre à l'*arbre* dont on parle; le mot *prudent*, désigne la *prudence*, qui est une qualité dans l'*homme* dont il s'agit.

Un *adjectif* qui, n'étant joint à aucun substantif, exprimé ou sous-entendu, seroit présenté d'une manière isolée, n'exprimeroit qu'un sens vague. Il n'en reçoit un fixe & déterminé, que lorsqu'il est mis à côté d'un objet auquel peut convenir la qualité ou la manière d'être qu'il exprime.

Les mots *vrai*, *bon*, ne présentent qu'une idée générale de *vérité*, de *bonté*, laquelle ne fixe l'esprit sur rien, tant qu'ils ne sont point accompagnés d'un nom auquel ils se rapportent; mais joints à un substantif, ils marquent le caractère de *vérité*, ou de *bonté* qu'on attribue au sujet auquel on les applique.

L'*adjectif* tient quelquefois la place d'un substantif, & peut être employé comme tel, lorsque la qualité est elle-même l'objet dont on parle; comme dans ces mots : *Le vrai peut n'être pas vraisemblable.* Dans cet exemple, le mot *vrai* est employé tout à la fois, comme substantif & comme *adjectif*. Il signifie la même chose que ces mots, *ce qui est vrai*, une *chose qui est vraie;* en sorte que le substantif & l'*adjectif* s'y trouvent implicitement renfermés, & il a toute la valeur de l'un & de l'autre.

D'ailleurs, il faut regarder le mot *vrai*, & tous ces termes abstraits, comme des concepts singuliers que l'imagination détache de tout ce qui a donné lieu de les former, & auxquels elle donne une existence réelle, & semblable à celle des objets physiques. *Voyez* TERMES ABSTRAITS *dans le mot* ABSTRAIT.

L'*adjectif* doit subir la loi du substantif, & s'accorder toujours avec lui en genre & en nombre. Il se met cependant au pluriel, quoiqu'il se rapporte à un substantif singulier, quand ce substantif est un nom collectif suivi d'un autre substantif pluriel au génitif; ainsi il faut dire : *La plûpart des hommes sont aveugles*, & non pas, *est aveugle. Il n'y a qu'un petit nombre d'hommes véritablement vertueux.* Il en est de

même de tous les autres *noms collectifs*. Voyez Collectif.

Quand un *adjectif* se rapporte à plusieurs substantifs singuliers, & de divers genres, on le met au pluriel. Cependant, lorsque la signification de deux substantifs est synonime, ou approchante, l'*adjectif* peut être mis au singulier, comme dans l'exemple suivant : *il répondit avec une force & une fermeté admirable*, ou *admirables*.

On met ordinairement au masculin l'*adjectif* qui se rapporte à plusieurs substantifs de divers genres. Ainsi l'on dit : *Britannicus & Agrippine s'aimoient, & étoient heureux*, & non, *heureuses*.

Quoique de deux substantifs, il y en aît un masculin, l'*adjectif* doit être mis au féminin, lorsqu'il est placé immédiatement avant ou après le substantif féminin. Comme quand on dit : *Charles XII. combattoit les bras & la tête nue. M. de Voltaire versifie avec un talent & une facilité étonnante*. Dans ces exemples, l'*adjectif* prend non-seulement le genre, mais même le nombre du substantif féminin, & il est mis au singulier, quoiqu'il se rapporte à deux substantifs.

L'*adjectif* ne doit pas être mis avant ou après le substantif indifféremment, & d'une manière arbitraire. Le goût & l'usage sont les seuls juges qui doivent fixer la place qu'il faut lui donner. On doit dire, par exemple, un *habit bleu*, un *chapeau noir*, &c. on dit aussi un *beau cheval*, & non un *cheval beau*. Quelquefois il est indifférend qu'il précède ou qu'il suive

le ſubſtantif, comme par exemple, un *valeureux guerrier*, ou un *guerrier valeureux*.

Quelques *adjectifs* ont deux terminaiſons différentes au maſculin, comme *fou*, *fol*; *beau*, *bel*. *Fol* & *bel* ſe mettent devant les mots qui commencent par une voyelle. On dit, par exemple, le *fol amour des richeſſes*, un *bel homme*, &c. & non un *beau homme*, le *fou amour*, &c. *Fou* & *beau*, &c. ſe mettent devant les mots qui commencent par une conſonne.

Une régle ſûre, pour diſtinguer l'*adjectif* d'avec le ſubſtantif eſt, que toutes les fois qu'on peut mettre le mot *choſe* ou *perſonne* à un nom, il eſt *adjectif*; & quand on ne peut y joindre aucun de ces deux mots, il eſt ſubſtantif: ainſi les mots *utile*, *généreux*, ſont des noms *adjectifs*, parce qu'on peut dire: une *choſe utile*; une *perſonne généreuſe*. *Tableau*, *promenade*, ſont des noms ſubſtantifs, parce qu'on ne peut pas y ajouter le mot *choſe* ou *perſonne*.

Le même mot peut être, ſelon les circonſtances où on l'emploie, tantôt un nom ſubſtantif, tantôt un nom *adjectif*. Par exemple, le mot *colère*, *ſacrilège*, *politique*, ſont des noms ſubſtantifs dans les phraſes ſuivantes. *La colère aveugle les hommes. Le ſacrilège attaque la divinité directement. La politique doit être le partage d'un négociateur.* Les mêmes mots deviennent *adjectifs*; comme lorſqu'on dit: un *homme colère*; une *main ſacrilège*; une *conduite politique*, &c.

Certains mots dans l'uſage ordinaire, ſont ſouvent employés comme ſubſtantifs, quoique au fonds ils ſoient de vrais *adjectifs*; tels ſont les mots *père*, *fils*, *époux*, *magiſtrat*, *laboureur*, &c. Ils n'offrent que

des qualités qui peuvent convenir à tous les hommes.

Il y a des noms *adjectifs* qui demandent un régime rélatif ; tels sont les *adjectifs* suivans ; *digne de récompense ; propre à mon dessein ; dépendant des circonstances*, &c. Plusieurs de ces *adjectifs* sont formés des verbes, & en conservent le régime.

Plusieurs *adjectifs* peuvent être *explicatifs*, ou *déterminatifs*.

Ils sont *explicatifs*, quand ils expriment quelque attribut qui convient à toute l'espèce du nom auquel ils sont joints, & alors ils laissent à ce nom toute son étendue ; comme quand on dit, *les hommes mortels*, ou *les hommes qui sont mortels*.

Ils sont *déterminatifs*, quand ils expriment quelque attribut qui ne convient qu'à une partie des sujets renfermés dans l'espèce du nom auquel ils sont joints, & alors ils en restreignent l'étendue. Comme quand on dit ; *les hommes savans*, ou *les hommes qui sont savans*.

Il faut distinguer aussi les *adjectifs* en *physiques* & *métaphysiques*.

Les *adjectifs physiques* sont ceux qui marquent les qualités des objets physiques ; tels que *blanc*, *rouge*, *amer*, &c.

Comme nous sommes dans l'usage de donner des qualifications aux objets physiques, en conséquence des impressions qu'ils font sur nos sens, nous en accordons aussi aux êtres métaphysiques & abstraits, en conséquence de quelque considération de notre esprit à leur égard. Tels sont les *adjectifs*, *grand*,

vaste, *différend*, car un objet quelconque n'eſt ni *grand*, ni *vaſte*, ni *ſemblable*, &c. que par comparaiſon à un autre. Tels ſont encore les mots *parfait*, *impoſſible*, *tout*, &c.

Les Latins uniſſoient ou ſéparoient l'*adjectif* du ſubſtantif, ſuivant que l'harmonie de leur langue l'exigeoit ou le permettoit. Par exemple dans ces deux vers de Virgile.

» *Tityre! tu patulæ recubans ſub tegmine fagi*,
» *Silveſtrem tenui muſam meditaris avenâ.* «
(Eglog. I.)

» O Tityre! couché à l'ombre de ce hêtre touffu,
» tu eſſayes un air paſtoral ſur ton léger chalumeau. «

Dans ces vers le mot *patulæ*, qui eſt l'*adjectif* de *fagi*, en eſt ſéparé: il en eſt de même de *ſilveſtrem* avec *muſam*, & de *tenui* avec *avenâ*; au lieu qu'en Français, *hêtre touffu*, *air paſtoral*, *léger chalumeau*, ſont unis.

L'*adjectif* n'eſt ſéparé en Français que lorſqu'il eſt attribut, comme dans ce vers.

» Pour lui Phœbus eſt *ſourd*, & Pégaſe eſt *rétif.* «
(*Boil. art Poët. ch.* I.)

Il eſt ſéparé auſſi lorſque le ſubſtantif eſt ſuivi de certains verbes, tels que *rendre*, *devenir*, &c. Exemple.

» Un vers étoit trop *foible*, & vous le rendez *dur*,
» J'évite d'être *long*, & je deviens *obſcur.* «
(*Boileau*, *ibid.*)

Il eſt des *adjectifs* qui paroiſſent iſolés, & qui forment ſeuls une propoſition particulière, comme dans les vers ſuivans.

» *Heureux*, qui des mers Atlantiques,
» Au toit paternel revenu,
» Conſacre à ſes Dieux domeſtiques
» Un repos enfin obtenu;
» *Plus heureux* le mortel ſenſible,
» Qui reſte citoyen paiſible,
» Où la nature l'a placé. «

(*Greſſet*, *Ode* 2.)

C'eſt comme s'il y avoit: Celui (*qui revenu des mers Atlantiques au toit paternel*, *conſacre à ſes Dieux domeſtiques un repos enfin obtenu*) eſt *heureux*. (*Le mortel ſenſible qui reſte citoyen paiſible*, *où la nature l'a placé*,) eſt *plus heureux*. *Heureux* & *plus heureux* ne ſont là que des attributs de la propoſition principale. *Voyez* ATTRIBUT.

La poëſie ou les tranſpoſitions ſont permiſes; & où elles ſont quelquefois des graces, a le droit de placer ſouvent l'*adjectif* avant ou après le ſubſtantif, ce qui ne ſeroit pas toléré dans la proſe. Mais le Poëte doit prendre garde d'abuſer de cette permiſſion.

Nous finirons ces obſervations Grammaticales par une qui ſe rapporte plus particulièrement à l'Eloquence & à la Poëſie. C'eſt que les *adjectifs* ſont dans l'un & l'autre de ces genres d'un grand uſage, & d'un plus grand ſecours encore, ſur-tout dans les

vers ; qu'ils servent à faire des images, & à donner de l'énergie. Mais il faut que l'Orateur & le Poëte ne les employent qu'à propos, & que l'*adjectif* n'ajoute jamais au substantif une idée accessoire, inutile, vaine ou déplacée. Rien ne rend les vers plus foibles, & n'annonce plus la stérilité du Poëte, que des *adjectifs* qui ne sont que pour le remplissage du vers : pour nous servir de l'expression commune. C'est un défaut qui n'est que trop ordinaire.

A D J

* ADJOINTS, adjectifs pluriel, (*Grammaire.*) *Adjuncta.* Les *adjoints*, en terme de Grammaire, sont des mots qu'on unit à une proposition, & dont ils ne font pas une partie essentielle, en sorte que sans eux, la proposition ne laisseroit pas d'être complette. Comme par exemple dans les vers suivans :

> *Hélas !* qu'il est affreux de perdre ce qu'on aime !
> *Ah!* qu'il est doux d'aimer !
> *O !* trop cruel époux !

Dans ces vers, *hélas ! ah! ô!* ne sont point essentiels à la proposition qu'ils précèdent.

On se sert de ces *adjoints* pour donner plus de grace, d'harmonie & de force, soit au discours, soit à la poësie. Ils expriment communément des sentimens de tristesse, de commisération, de joie, de terreur, de trouble, d'indignation, &c. Toutes les fois que ces *adjoints* ne sont dans les vers que pour

remplir la mesure, ils rendent la poësie lâche & traînante. Il faut éviter de les multiplier, & ne les employer qu'avec discernement.

* ADJOINTS, adjectif pluriel, (*Rhétorique.*) *Adjuncta*. Les *adjoints* sont une partie de ce que les Rhéteurs appellent *lieux extrinsèques*. Ils sont tous exprimés dans le vers technique suivant.

Quis; quid; ubi; quibus auxiliis; cur; quomodo; quando.

» Qui; quoi; par quels moyens; pourquoi; comment; en quel tems. «

Le premier de ces *adjoints* marque la personne qui a fait une chose. Le second, indique la chose même. Le suivant, le lieu où elle s'est passée. Le quatrième, les moyens dont on s'est servi, les instrumens qu'on a employé, les secours qu'on a eu, les personnes qui ont aidé à l'action. Le cinquième, indique les motifs & les conseils qui ont engagé à la faire. Le sixième, exprime la manière dont la chose s'est passée. Le dernier enfin, fixe le tems & les époques où elle s'est passée.

Les *adjoints* sont d'un grand usage, sur-tout dans les *Plaidoyers*, les *Panégyriques*, les *Oraisons funèbres*, l'*Histoire*, &c.

L'Orateur & l'Historien les mettent tour-à-tour à contribution, & les font servir à donner plus de poids à leurs preuves, ou plus de vraisemblance à leurs conjectures.

Il est peu de matières qui se trouvent parfaitement

dépourvues d'*adjoints*, & dans lesquelles on ne puisse les employer avec fruit. *La qualité des personnes*, *le lieu*, *le tems*, *les motifs*, *la nature de la chose dont il s'agit*, *les coopérateurs ou complices*, & une foule d'autres considérations, sont tout autant d'*adjoints* qu'on ne doit pas négliger, parce qu'ils peuvent produire un bon effet. On trouve dans tous les Orateurs des exemples frappans de l'emploi qu'ils en ont fait, & des avantages qu'ils en ont retiré. *Voyez* CIRCONSTANCES.

* ADJOINT, adjectif masc. (*Histoire Littéraire.*) On appelle *adjoint* un associé d'une Académie, ou d'un Académicien qui est chargé d'un objet quelconque, & généralement, toute personne qu'on donne à quelqu'un pour l'aider dans son ministère, ou pour le soulager dans ses fonctions.

ADM

ADMIRATIF, adject. masc. (*Gramm. Rhétor. déclam. &c.*) *miratrix.* Le mot *admiratif* s'emploie pour le ton, les accens, le geste, les signes, & en général, pour tout ce qui excite l'*admiration*.

Dans l'Imprimerie on se sert du signe suivant (*!*) pour marquer ce sentiment, & on l'appelle point admiratif. Comme par exemple; *qu'il est glorieux de mourir pour sa patrie, comme Régulus, lorsqu'on ne peut plus vivre pour elle !*

Ce même signe sert a marquer plusieurs autres sentimens, tels que ceux de la surprise, de la douleur, & tout ce qui tient à l'*exclamation*. Le sens

de la phrase peut seul faire connoître les sentimens que l'Auteur a voulu inspirer. Il est souvent assez difficile de distinguer la surprise de l'admiration. Il seroit à desirer qu'on inventât des signes auxquels on pût les reconnoître. *Voyez* EXCLAMATIF.

* ADMIRATION, subst. fémin. (*imitation*,) *admiratio*. L'*admiration* est ce sentiment rapide & involontaire qui naît en nous à la vue des grandes beautés de la nature & de l'art. C'est l'élan d'une ame saisie de ravissement, en présence des objets où brillent des traits d'élévation & de grandeur. C'est un aveu secret, qu'accompagne une sorte de tressaillement, des perfections d'un ouvrage quelconque. C'est un hommage qu'on rend, d'une extrémité de la terre à l'autre, aux productions du génie créateur.

Le spectacle de l'univers, le mouvement des corps célestes, les merveilles de la nature, ravissent le Philosophe qui les contemple; voilà de l'*admiration*. Le *Czar Pierre le Grand* embrasse avec transport la statue du Cardinal de *Richelieu*, & s'écrie dans l'enthousiasme dont il est pénétré: *O grand homme! si tu eusses vécu de mon tems, je t'aurois donné la moitié de mon Empire, pour apprendre de toi le secret merveilleux de gouverner l'autre!* Voilà de l'*admiration*.

C'est un exemple bien frappant de l'*admiration* dont on peut être saisi, que les larmes, ces *larmes de héros*, comme le dit M. de Voltaire, que versa le GRAND CONDÉ, lorsqu'il entendit pour la première fois ces vers de la Tragédie de *Cinna*:

» Je

» Je suis maître de moi, comme de l'univers :
» Je le suis, je veux l'être. O siècles ! ô mémoire !
» Conservez à jamais ma dernière victoire.
» Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux,
» De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous.
» Soyons amis, *Cinna*, c'est moi qui t'en convie ;
» Comme à mon ennemi, je t'ai donné la vie ;
» Et malgré la fureur de ton lâche dessein,
» Je te la donne encor comme à mon assassin.
. . . .
. . . .
» Tu trahis mes bienfaits, je les veux redoubler ;
» Je t'en avois comblé, je veux t'en accabler.

(*P. Corneille, Cinna, sc. dern.*)

L'*admiration* est toujours produite par le sublime dans les Ouvrages d'esprit. Qui ne l'a pas éprouvée en lisant certains endroits d'Homère, de Virgile, d'Horace, de Tacite, de Corneille, de Racine, de Rousseau, de Bossuet, de Voltaire ? &c. Quelle ame assez froide n'a pas été émue par la noblesse, l'élévation, & la hardiesse de pinceau de ces Peintres sublimes ?

L'*admiration* peut être momentanée ou soutenue.

Lorsqu'elle est momentanée, c'est un trait qui, aussi prompt que l'éclair, pénètre l'ame avec violence, la tire de son assiette naturelle ; fixe son attention sur les perfections de l'objet qu'on lui offre. Un sentiment noble, grand, magnanime, exprimé en peu de mots, ou même par un seul, peut la produire. *Nérine* dit à *Médée* :

» Votre pays vous hait, votre époux est sans foi ;
» Dans un si grand revers que vous reste-t-il ?

MÉDÉE.

» Moi ;
» Moi, dis-je, & c'est assez.

C'est le *Medea superest* de Sénèque. On dit au *vieil Horace* que son fils a pris la fuite ; on ajoute :

. . . .

» Que vouliez-vous qu'il fît contre trois ?

LE VIEIL HORACE.

» Qu'il mourût. «

Emilie, dans la Tragédie de *Cinna*, dit en parlant des Rois :

» Aux deux bouts de la terre, en est-il un si vain,
» Qu'il prétende égaler un citoyen Romain ? «

Elle avoit dit quelques vers plus haut, en parlant à *Cinna* :

» Pour être plus qu'un Roi, tu te crois quelque chose. «

Obéide, pour plaire à son père, vient de prendre un époux qu'elle n'aime pas, & se trouve dans l'affreuse nécessité de renoncer à un amant qui est arrivé inopinément, dans le même instant qu'elle achève

de prononcer le ferment qui la lie à *Indatire*. *Sulma* lui dit :

» Que vous reftera-t-il ? hélas !

OBÉIDE.

» Le défefpoir.

SULMA.

» Dans cet état affreux, que faire ?

OBÉIDE.

» Mon devoir.
» L'honneur de le remplir, le fecret témoignage
» Que la vertu fe rend, qui foutient le courage,
» Qui feul en eft le prix, & que j'ai dans mon cœur,
» Me tiendra lieu de tout, & même du bonheur. «

(*M. de Volt. Trag. des Scytes*, *acte* 3. *sc.* 4.)

La Reine d'Angleterre, au milieu d'une violente tempête, difoit d'un air calme & tranquille aux matelots effrayés : *que les Reines ne fe noyoient pas*.

L'*admiration* eft foutenue, lorfqu'elle eft produite par une fuite de fentimens généreux & magnanimes ; ou par une certaine hardieffe & une fublimité de penfées, qui allant toujours en croiffant, tiennent l'ame pendant quelque tems dans une égale *admiration*. Tel eft dans le quatrième Chant du *Paradis perdu* le monologue de *Satan*, fi fupérieurement traduit par M. de Voltaire.

» Toi, qui fur mon tyran, prodigues tes bienfaits,
» Soleil, aftre de feu, jour heureux que je hais ;

» Jour qui fais mon ſupplice, & dont mes yeux s'éton-
» nent ;
» Toi, qui ſembles le Dieu des cieux qui m'environnent.
» Devant qui tout éclat diſparoît & s'enfuit,
» Qui fait pâlir le front des aſtres de la nuit :
» Image du Très-haut, qui régles ſa carrière ;
» Hélas ! j'euſſe autrefois éclipſé ta lumière ;
» Sur la voûte des cieux élevé plus que toi,
» Le thrône, où tu t'aſſieds, s'abaiſſoit devant moi.
» Je ſuis tombé ; l'orgueil m'a plongé dans l'abîme, &c. «

L'*admiration* n'eſt pas moins ſoutenue dans la ſcène ſublime de *Sertorius*, au quatrième acte de cette Tragédie.

L'impreſſion qu'excite ce ſentiment eſt plus ou moins vive, plus ou moins profonde, à proportion de la ſenſibilité & du goût pour le grand, de la part de celui qui l'éprouve. Il eſt des ames privilégiées que la vue, de tout ce qui eſt noble & élevé, ravit & tranſporte. Il en eſt de froides, & preſque inſenſibles, que le ſublime le plus caractériſé remue à peine.

L'*admiration* n'eſt point ſtérile dans les hommes de génie. Leur eſprit s'échauffe & s'enflamme à la vue des chefs-d'œuvres de leurs ſemblables. Leurs ames ſe montent, s'il eſt permis de s'exprimer ainſi, à l'uniſſon, & elles enfantent, à leur tour, ces chefs-d'œuvre dignes de l'*admiration* qui les a faits naître. Leurs génies ſont ſemblables, en quelque ſorte, à ces matières inflammables qui s'allument aux premières étincelles qui les touchent. Nouveaux pro-

méthées ; ils vont dérober le feu célefte qui doit les animer.

C'eft à l'Ecole des *Michel-Ange* & des *Raphael* que fe font formés les grands Peintres. Leurs plus ardens *admirateurs* ont toujours été leurs plus dignes élèves. *On n'eft pas loin de la perfection*, dit la Bruyère, *quand on a l'ambition d'y parvenir*. On pourroit dire la même chofe de l'homme de génie. Il n'eft pas loin d'atteindre le modèle, dès qu'il a dans fon ame de quoi l'admirer autant qu'il le doit.

Des apparences trompeufes, des dehors éblouiffans, peuvent exciter & excitent quelquefois une fubite *admiration ;* mais elle dure peu, & ceffe avec l'illufion qui l'a produite.

La furprife ne doit jamais être confondue avec l'*admiration*, qui eft toujours produite par des perfections apparentes ; ce qui ne fauroit fe dire de la première.

L'*admiration* réfléchie & accordée avec intelligence, eft fouvent une marque de génie, & prefque toujours de difcernement & de goût. Elle fuppofe la connoiffance des régles, & celle des difficultés vaincues.

L'incapacité dans les hommes ordinaires donne fouvent lieu à l'*admiration*, qu'ils prodiguent avec autant de légéreté que d'ignorance.

A D O

ADONIEN ou ADONIQUE, adject. mafcul. (*méchanifme des vers.*) *Adonicus.* Le vers *adonien* étoit

en uſage chez les Grecs & les Latins. Il eſt compoſé de deux pieds, dont le premier eſt dactyle, & le ſecond ſpondée. *Voyez* DACTYLE, SPONDÉE. On le met à la fin de chaque ſtrophe des vers ſaphiques, comme par exemple :

» *Integer vitæ, ſceleriſque purus*
» *Non êget mauri jaculis, neque arcu*
» *Nec venenatis gravidâ ſagittis,*
» Fūſcĕ, phărētrā. « (*Hor.*)

» O ! Fuſcus, un homme qui mène une vie ſans » reproches, & qui n'eſt ſouillée par aucun crime, » n'a pas beſoin pour la défendre ni de javelots, ni » d'arc, ni d'un carquois rempli de fléches mor- » telles. «

On croit que le nom de ce vers vient d'*Adonis*, amant de *Vénus*, parce qu'on en faiſoit beaucoup d'uſage dans les lamentations ou fêtes lugubres qu'on célébroit en mémoire de la mort d'*Adonis*, d'abord en Phénicie, enſuite en Grèce & en Egypte.

On trouve cependant des vers *ſaphiques* qui ne ſont point ſuivis de vers *adoniens*, & des vers *adoniens* qui ne ſont point précédés de vers *ſaphiques*. *Voyez* SAPHIQUE. Ariſtophane en entreméloit dans ſes Comédies avec des vers *anapeſtes*, ou *anapeſtiques*. *Voyez* ANAPESTIQUE.

Claude Butel, & après lui Ronſard, & pluſieurs autres Poëtes Français, ont fait des vers *adoniens* en notre langue, dans les Odes *ſaphiques* qu'ils ont

tâché d'imiter des Grecs & des Latins. *Voyez les Recherches de la France par Pasquier, livre IV, ch. 32.* Ce genre de poësie n'a point été adopté parmi nous.

* ADOUCIR, verbe actif, (*imitation.*) Ce terme a plusieurs acceptions, & peut être employé sous différens rapports en Littérature.

Il signifie quelquefois la même chose que *polir*, *civiliser*, comme par exemple : » Les Sciences & » les Arts qui, après la prise de Constantinople par » Mahomet II, refluèrent d'Orient en Occident, » *adoucirent* peu-à-peu les mœurs, auparavant féro» ces, des peuples. «

Il a quelquefois le même sens que *calmer*, *fléchir*. » Homère, pour calmer & *adoucir* la colère d'Achille, » personnifie les prières. «

Dans d'autres occasions il signifie *tempérer*. Par exemple : » Une amitié véritable & polie *adoucit* » les reproches qu'elle est quelquefois obligée de » faire. «

Il est des circonstances où le Poëte, l'Orateur & l'Historien, sont obligés d'*adoucir* leur style, & les situations qu'ils offrent, ou les événemens qu'ils racontent. *Adoucir* le style, c'est lui donner quelque chose de doux, de moëlleux, d'insinuant; c'est passer d'un style véhément, plein de chaleur & de force, à un style coulant, simple, aisé. Un Poëte, par exemple, après avoir décrit avec les figures les plus hardies, les horreurs d'une violente tempête, *adoucit* son style, & n'emploie que des images légères & riantes pour peindre les charmes d'un

païſage. Tels ces fleuves majeſtueux, qui après avoir roulé leurs eaux à travers des rochers avec un bruit effroyable, les promènent paiſiblement, & avec un doux murmure, au milieu d'une plaine riante & fertile.

Le Poëte, ſoit dans le Drame, ſoit dans l'Épopée, pour ménager la ſenſibilité d'un ſpectateur ou d'un lecteur trop délicat, eſt ſouvent contraint d'*adoucir* ce qu'un ſpectacle ou un récit barbare auroit d'affreux & de révoltant. *Voyez* ACTION TRAGIQUE *à l'article* INTÉRESSANTE.

L'action de *Médée*, égorgeant ſes enfans, feroit horreur, & n'exciteroit que l'indignation. Auſſi le Poëte a-t-il mis en récit ce qui révolteroit trop dans l'action; parce que ce qu'on raconte, nous touche, & nous émeut bien moins que ce qu'on nous met ſous les yeux.

» Les choſes qu'on récite, frappent moins que cel-
» les qu'on offre en ſpectacle aux yeux, & dont le
» ſpectateur ſe pénètre davantage, « dit Horace. (1)

La ſcène Française, ſur-tout, réprouve les ſpectacles atroces, les vengeances réfléchies, les traits horribles d'inhumanité qui déchirent l'ame, & qui l'ébranlent avec trop de violence. Tel eſt peut-être le ſpectacle d'*Atrée*, qui offre à boire à *Thieſte* ſon

---

(1) » *Segnius irritant animos demiſſa per aurem*,
» *Quam quæ ſunt oculis ſubjecta fidelibus*, & *quæ*
» *Ipſe ſibi tradit ſpectator.* «

(Horat. art Poët.)

frère le ſang de ſon propre fils. Tel ſeroit celui d'*Œdipe* , ſi on n'avoit *adouci* le cinquième acte de *Sophocle*.

Les Grecs étoient moins difficiles à cet égard que nous. Il en eſt de même des Anglais. Le génie, le caractère des peuples , leur ſenſibilité , rendent les *adouciſſemens* plus ou moins néceſſaires.

Enfin, ſoit dans les ſituations, ſoit dans le ſtyle, lorſqu'il eſt queſtion de les *adoucir* , le Poëte doit ſe regarder comme un Peintre qui eſt obligé de noyer & de fondre ſes couleurs , de leur ôter ce qu'elles ont de trop tranchant ou de trop rude. Il faut qu'il les gradue avec intelligence & avec goût, de manière que les paſſages en ſoient imperceptibles ; qu'il leur donne enfin ce velouté & ce moëlleux qui charme & récrée la vue ſans la fatiguer.

A D R

* ADRESSE , ſubſt. fém. (*imitation.*) *Induſtria*, *ſolertia*. L'Auteur des Synonimes Français définit l'adreſſe : *L'art de conduire ſes entrepriſes d'une manière propre à y réuſſir*.

Cet art demande beaucoup d'intelligence. Il faut combiner les moyens dont on a à ſe ſervir ; aſſembler & aſſortir les reſſorts qu'on doit faire jouer, les diriger avec juſteſſe vers l'objet qu'on ſe propoſe ; prévoir & écarter les obſtacles ; faire naître, ou ſaiſir à propos des circonſtances favorables, connoître le prix du moment, & marcher vers ſon but, avec la plus grande célérité.

L'*adresse* est communément souple, insinuante, active. Elle observe, combine, compare. Elle emploie quelquefois la ruse & l'artifice ; mais ces moyens lui nuisent souvent plus qu'ils ne lui servent. C'est ce qui est arrivé à beaucoup d'Avocats qui les avoient employés dans des Mémoires ou des Plaidoyers.

Personne n'avoit davantage de cette espèce d'*adresse* que le Cardinal de *Mazarin*. Aussi dans le cours des négociations qui se tinrent au sujet de *la Paix des Pyrénées* entre lui & Dom *Louis de Haro* : ce dernier disoit du Cardinal ; *qu'il avoit un grand défaut en politique, celui de chercher toujours à tromper*.

On se sert du mot *adresse* pour exprimer la manière aisée, libre, noble, de l'Orateur & de l'Acteur dans les mouvemens du corps ; elle donne beaucoup d'énergie & de grace à l'action, dans la déclamation, soit oratoire, soit théâtrale.

A D V

* ADVERBE, (*Grammaire.*) » L'*adverbe*, « dit l'Auteur des principes généraux, & raisonnés de la Grammaire Française, » est un mot qui exprime quel- » que circonstance d'un nom ou d'un verbe, & qui » a de lui-même un sens complet sans être suscep- » tible de régime. «

C'est une des neuf sortes de mots dont on se sert pour parler, ou une des neuf parties du discours. On l'appelle ainsi, parce qu'il est toujours précédé ou suivi d'un verbe, & qu'il sert, le plus souvent,

à exprimer quelque circonſtance. Il en modifie le ſens, & en détermine la juſte valeur & la ſignification préciſe.

Les *adverbes* ſont ou *ſimples*, ou *composés*.

Les *ſimples* s'expriment en un ſeul mot : exemple ; *combien*, *beaucoup* ; &c. les *composés* en pluſieurs. Exemple, *tour-à-tour*, *péle-mêle*, &c.

Il y a de ſept eſpèces d'*adverbes*, ſavoir :

1°. Ceux de tems, comme *autrefois*, *demain*, &c.

2°. Ceux de lieu ou de ſituation, comme *ici*, *là*, &c.

3°. Ceux d'ordre ou de rang, comme *premièrement*, *ſecondement*, &c.

4°. Ceux de quantité ou de nombre, *une fois*, *aſſez*, *peu*, &c.

5°. Ceux d'affirmation, de négation & de doute. Exemple, *certainement*, *non*, *peut-être*, &c.

6°. Ceux de comparaiſon. Exemple, *comme*, *ainſi*, *autant*, &c.

7°. Ceux de qualité ou de manière, comme *modeſtement*, *doucement*, &c.

Les adjectifs tiennent quelquefois lieu d'*adverbe*, & peuvent être regardés comme tels, lorſqu'ils expriment plutôt quelque circonſtance d'une action, que la qualité d'une choſe ; comme *chanter juſte*, *parler bas*. Ces ſortes d'adjectifs plaiſent plus, ſur-tout dans la poëſie, que les autres *adverbes* ; parce qu'ils rompent moins le nombre des périodes, la cadence & la meſure des vers.

En général, les *adverbes* ſont inſupportables dans la poëſie ; ceux principalement qui ont au-delà

de quatre ſyllabes, comme dans ce vers-ci:

» La roſe ſe flétrit *indubitablement.* «

Rien n'eſt plus dur dans la proſe que l'union des deux *adverbes*. L'art de l'Orateur, lorſqu'il eſt obligé de les employer, conſiſte à ſavoir les ſéparer, de façon qu'ils ne nuiſent pas à l'harmonie du ſtyle.

Les *adverbes* ſont employés quelquefois comme des noms ſubſtantifs, & ſont ſuſceptibles d'articles & de nombres: tels ſont les *adverbes*, *devant*, *derrière*, *deſſus*, &c.

ADVOCAT. *Voyez* AVOCAT.

A F F

* AFFECTATION, ſubſt. fém. (*Critique*, *Hiſtoire Littéraire.*) *Affectatio.* L'*affectation* vient d'une envie déméſurée de plaire, d'où naît une recherche puérile & ridicule de tout ce qu'on croit propre à remplir cet objet. C'eſt ſouvent une intempérance d'eſprit qui s'évapore en expreſſions ſingulières & peu communes. Elle s'éloigne de tout ce qui eſt ſimple & naturel; elle ſe guinde ſur de grands mots, & eſt toujours forcée. Elle paſſe le but, par les efforts qu'elle fait pour l'atteindre, & cherche moins à mériter l'approbation, qu'elle ne tâche de l'arracher de force.

Dans les Ouvrages de goût, comme dans le diſcours familier, elle préfère ce qui n'a ſimplement que de l'éclat, à ce qui n'eſt que ſolide; elle ſe

montre avec ostentation ; n'aime que les pensées recherchées, & tout ce qui a un air de nouveauté. Elle met de l'importance à ce qui n'en mérite aucune, & dit avec emphase des choses communes & triviales. Souvent, elle ne parle que pour elle ; n'emploie que des métaphores bisarres, des allusions obscures, des mots scientifiques, ou qui ne sont pas d'un usage ordinaire ; quelquefois elle cherche à rapprocher les objets par des rapports singuliers & peu sensibles ; s'applaudit & s'admire, lorsque par un jargon presque inintelligible, elle est parvenue à ne se mettre à la portée que de très-peu de personnes, pour qui son langage devient une étude aussi pénible que ridicule & dégoûtante. Tel est langage des *Précieuses ridicules* dans la Comédie de Molière.

L'*affectation* est presque toujours la marque d'un esprit médiocre qui se méprend sur ce qui est vraîment beau & digne d'approbation ; qui confond ce qui est recherché & précieux, avec le simple & le naturel qui ont droit de nous plaire.

L'*affectation* peut avoir lieu, non-seulement dans la manière d'offrir les objets ; mais même dans le débit & dans l'action. Elle est également condamnable, soit dans la déclamation oratoire ou théâtrale, soit dans la lecture & dans le discours familier.

Elle ne peut faire illusion qu'aux sots, & est sur-tout insupportable pour les gens de goût, dont la sévère délicatesse est nécessairement blessée de tout ce qui sent l'enflure & l'apprêt. Elle gâte & dépare ce qui est véritablement sublime & beau ; elle rend ridicule,

ce qui, ſans elle, ne paroîtroit que médiocre. On peut la comparer à cette vieille coquette qui déplaiſoit d'autant plus, qu'elle s'efforçoit davantage de plaire.

* AFFRANCHIR (s') DES RÉGLES, verbe actif, (*critique.*) *Se regulis liberare.* Nous parlerons ailleurs des régles avec plus d'étendue. Nous allons voir ici, ſi le génie a droit de s'en *affranchir*, ou juſqu'à quel point il le peut.

Les régles ont été puiſées dans le bon ſens & dans la raiſon. Le goût les a perfectionnées chez toutes les nations qui ont aimé & cultivé les beaux Arts. Elles ſont le réſultat des réflexions que l'expérience a donné lieu de faire pour la perfection des plaiſirs de l'eſprit & du cœur, par le moyen de l'imitation.

Tous les hommes ſont naturellement amis de l'ordre ; c'eſt pour le mieux établir, que les régles ont été faites. Les écarts de l'imagination, & la pente naturelle à aller au-delà des bornes, les ont rendues néceſſaires. Il a fallu donner un guide au génie trop ſujet, quelquefois, à s'égarer ; &, pour aſſurer ſon triomphe, il a fallu paroître le gêner, en l'arrêtant dans ſa courſe vagabonde. Les plaiſirs de l'eſprit ſont ſi délicats, le goût qui les juge, ſi difficile, que, pour les rendre plus parfaits, on a eu beſoin de proportions, d'une eſpèce de ſymétrie & de régularité.

Cependant les régles, à force d'être multipliées, ſont devenues des entraves qui embarraſſent, & qui retardent l'homme de génie dans ſa marche. Auſſi

lui arrive-til quelquefois de s'en affranchir, sans préjudice néanmoins des premières loix de bienséance, & de goût, qu'il ne sauroit violer, sans enfanter des monstres.

» Les Peintres & les Poëtes, dit Horace, ont toujours » eu le pouvoir de tout oser; nous en convenons : c'est » un droit que nous leur demandons, & que nous leur » accordons à notre tour. Mais, à condition, qu'on » n'en abusera pas pour unir des choses incompatibles, & qu'on n'ira pas accoupler les serpens avec » les oiseaux, ni les agneaux avec les tigres. « (1)

Les premiers pas dans la carrière des Arts ont dû être nécessairement foibles & incertains. Les précipices étoient ouverts de tous côtés, & les chûtes paroissoient inévitables. C'est à quoi il faut attribuer les défauts qu'on reproche à Homère; défauts qui ont donné lieu de croire à quelques personnes, que son *Iliade* n'étoit pas l'Ouvrage du seul homme, & qui ont partagé sur son compte les sentimens des savans.

Il est vrai que si la route que les premiers inventeurs des Arts ont tracée, étoit entourée d'écueils,

---

(1) » *Pictoribus atque Poëtis*
» *Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas;*
» *Scimus, & hanc veniam petimusque damusque vicis-*
» *sim;*
» *Sed non ut placidis coëant immitia, non ut*
» *Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.* «
(Horat. art Poët.)

ils ont en récompenſe moiſſonné abondamment, là où ceux qui ſont venus après eux, n'ont fait que glaner. Quoiqu'il en ſoit, les limites des Arts une fois poſées, les écarts qui étoient excuſables auparavant, ont ceſſé depuis de le devenir. Mais auſſi, un entier aſſerviſſement à des régles qu'il a plû à la biſarrerie ou au caprice d'introduire, feroit une puérilité vaine pour les hommes de génie, dont l'indépendance eſt le caractère dominant.

C'eſt en cela ſur-tout, qu'il eſt néceſſaire de garder un juſte milieu. Courir ſans guide dans une carrière difficile, c'eſt s'expoſer à y broncher à chaque pas : y ſuivre les autres à la trace, c'eſt s'y traîner peſamment, & ſe réduire à la qualité d'un triſte & ſervile imitateur.

» Vous n'irez pas, dit Horace, par une imitation ſervile prendre tout à la lettre, rendre trait pour trait, » vous mettre à l'étroit, de façon que vous ne puiſſiez » vous retirer de-là, qu'en ſacrifiant votre gloire, » ni avancer, qu'en bleſſant les régles. « (1)

Il y a bien de la différence entre méconnoître les régles, ou s'y aſſervir. Il en eſt qui doivent être inviolables ; mais toutes ne méritent pas le même reſpect : & le grand-homme, plein d'une noble confiance en ſes propres forces, oſe quelquefois ſe mettre

---

(1) » *Nec verbum verbo curabis reddere fidus*
» *Interpres ; nec deſilies imitator in arctum*
» *Unde pedem referre pudor vetet, aut operis lex.* «
(Horat. art Poët.)

au-deſſus,

au-dessus, soit pour reculer les limites des Arts, soit parce que ces régles lui paroissent peu importantes ; soit enfin, parce qu'en les négligeant, il sent qu'il les rachettera par des beautés qui empêcheront de les regretter.

L'Abbé d'Aubignac fit une Tragédie où toutes les régles du poëme Dramatique étoient rigoureusement observées, & qui, à la honte de ces mêmes régles, se trouva très-mauvaise. Il eût, sans doute, mieux valu, que, sans être aussi régulière, sa Pièce eût été plus intéressante.

Les régles, quand on s'y asservit, émoussent le talent, étouffent le feu secret qui l'anime, qui ne cherche qu'à se répandre, & à se communiquer. En voulant trop plier le génie, elles lui ôtent le caractère original qui fait toujours son premier & son principal mérite. Mais le grand-homme sait les resserrer, ou les étendre suivant le besoin. Maître de sa matière, il l'arrange, & la combine à son gré : se mettant toujours au-dessus de son art, il lui commande, loin de recevoir aveuglément des loix, qui ne sont que trop souvent, l'ouvrage du caprice ou des préjugés. Enfin, les régles sont pour lui, ce qu'est un gouvernail dans les mains d'un pilote habile, qui dans la conduite ordinaire du vaisseau qui lui est confié, s'en sert pour diriger sa course ; mais qui dans le tems de l'orage se met au-dessus des régles, les abandonne ; & déployant les plus savantes manœuvres, ne cherche qu'en lui-même, les moyens de lutter contre les flots, de dompter la mer, & de lui ravir sa proie.

A G G

AGGRÉGÉ, adj. mascul. pris substantivement, (*Hist. Littér.*) *Doctor agregatus*. On appelle *aggrégé* un Docteur en Droit qui est attaché à une Faculté, & qui donne des leçons particulières de Droit aux Candidats qui se destinent à prendre des grades, & qui les interrogent dans les Thèses, ou dans les Examens qu'ils soutiennent pour cet objet.

Les places des *aggrégés* se donnent au concours à ceux qui sont jugés être le plus en état de les occuper, après avoir soutenu des Thèses publiques sur toutes les matières de Droit. Pour aspirer à cette place, il faut être Docteur.

On appelle aussi *Docteurs aggrégés* dans certaines Universités, ceux qui occupent des chaires qui ont été unies aux Universités, & auxquelles on n'attache ni les honneurs, ni les émolumens qu'on accorde aux Professeurs Royaux. Telles sont les chaires de Philosophie qu'occupent les Doctrinaires dans le Collège de l'*Esquille* à Toulouse. Ils sont chargés d'interroger, devant les Professeurs de la même Faculté, les Candidats qui se présentent pour prendre le titre de Maître-ès-Arts.

Le Roi, par Lettres-Patentes du mois de Décembre 1766, a créé dans la Faculté des Arts de l'Université soixante places d'*aggrégés*, qui ont été données au concours à des Maîtres-ès-Arts qui les ont disputées dans des séances publiques. Ils sont chargés de faire la classe des Professeurs qui sont malades. Les principaux & les Proviseurs des Collèges,

ſont obligés de prendre parmi eux, celui qu'ils croient le plus capable de remplacer les Profeſſeurs qui ſe démettent de leurs chaires, ou qui meurent. Autrefois ils avoient le droit de nommer ceux des Maîtres-ès-Arts qu'ils jugeoient à propos de choiſir.

A G I

AGIOLOGUE, ſubſt. maſc. AGIOLOGIQUE, adject. (*Hiſt. Littér.*) *Agiologus, agiologicus.* Ces termes ſont compoſés du Grec d'*agios*, qui veut dire *Saint*; & de *logos, diſcours.* Ainſi, *agiologue* ſignifie *diſcours ſur les Saints, ou ſur les choſes ſaintes.* Ce mot, très-peu en uſage dans notre langue, a été employé quelquefois. L'Abbé Chaſtelain a intitulé *Vocabulaire agiologique*, ſon recueil des noms des Saints, principalement des noms qu'on prononce autrement qu'on ne doit les prononcer. Ce recueil eſt regardé comme un catalogue ſavant. M. Ménage, à qui l'Auteur l'avoit adreſſé, l'a fait imprimer à la tête de ſon *Dictionnaire Étymologique.*

A G R

* AGRÉMENT, ſubſt. maſc. (*imitation.*) *Lepor, gratia, ornamentum.* Les *agrémens* ſont, dans les diſcours, certaines graces touchantes, dont l'effet eſt de plaire toujours, & de gagner les cœurs; c'eſt une eſpèce de vernis qui embellit les objets, & les rend plus intéreſſans : c'eſt un charme ſecret qu'on ſent plus aiſément qu'on ne peut le définir.

Les *agrémens* ſont le produit d'une gaieté vive & ingénieuſe qui récrée l'eſprit par des images riantes, & le tient toujours en haleine, par une fleur d'expreſſion, & une fineſſe de penſées exquiſes.

Il faut beaucoup de délicateſſe & de goût pour donner à un Ouvrage, ſoit en proſe, ſoit en vers, des *agrémens*, & pour y répandre avec abondance les graces qui préviennent l'ennui, & délaſſent l'eſprit à proportion qu'il ſe fatigue. Un diſcours peut être très-éloquent, plein de nobleſſe & de dignité, & manquer de ces *agrémens* qui plaiſent à l'eſprit, en même-tems qu'on l'éclaire, ou qu'on intéreſſe le cœur.

Il s'en faut bien que toute ſorte de ſujets ſoient également ſuſceptibles d'être traités d'une manière agréable. Il eſt des matières ingrates, ſèches & arides, ſur leſquelles les eſprits les plus vifs ſe trouvent en défaut, & ſont comme frappés d'une affligeante ſtérilité. Les choſes abſtraites & métaphyſiques, étant toutes du domaine de la raiſon, ſemblent repouſſer les *agrémens* dont une main délicate cherche à les parer. Bien peu de perſonnes ont en partage le talent avec leſquels MM. de Fontenelle & de Voltaire ont ſu égayer les matières Philoſophiques les plus triſtes ; & répandre, dans ces ſortes d'Ouvrages, malgré la difficulté du ſujet, la légéreté la plus agréable, & le plus élégant badinage.

Parmi les Orateurs anciens, Démoſthène a répandu moins d'*agrémens* dans ſes Oraiſons que Cicéron ; parmi les modernes, Boſſuet, Bourdaloüe, Patru, &c.

ſont moins ornés que Fléchier, Maſſillon, & M. le Chancelier d'Agueſſeau.

Les *agrémens* ſont plus communs dans la poëſie que dans la proſe, & y ſont plus néceſſaires. L'imagination des Poëtes, qui ſe croit tout permis, fait éclore, & moiſſonne en abondance dans les vaſtes champs de la fiction, des fleurs dont la ſimplicité du diſcours ordinaire ne ſauroit s'embellir, ſans ſe rendre ridicule.

Les graces ſont, ſans doute, l'ame des vers; mais tous les genres de poëſie ne s'y prêtent pas également. La même parure ne convient pas à toute ſorte de perſonnes. Le genre Didactique, qui en auroit le plus de beſoin, en eſt moins ſuſceptible que les autres. La ſéchereſſe des préceptes s'en accommode difficilement. Il eſt cependant pluſieurs poëmes Didactiques qui plaiſent, même du côté des graces que les Auteurs ont ſu y répandre; tels ſont, en notre langue, l'*Art Poëtique* de Boileau; le *Poëme de la Religion*, de Racine fils; la *Traduction*, en vers, *des Géorgiques*, par M. Delille, Ouvrage ſupérieur à tout ce que nous avons en ce genre, & dans lequel l'Auteur marche ordinairement à côté de l'original, & l'embellit peut-être quelquefois; mais il eſt donné à peu de perſonnes de lutter contre les difficultés de l'art, & de les vaincre toujours.

L'Épopée & la Tragédie n'admettent que des ornemens nobles, décents, & conformes à la dignité & à la majeſté des Muſes épique & tragique. La Comédie demande des graces badines & piquantes. Le genre Paſtoral n'en veut que de ſimples, de

tendres, d'affectueuses, telles qu'il convient à la naïveté touchante des bergers d'en avoir. Celles qui naissent de la légéreté, de la délicatesse, du naturel, sont le partage des Pièces fugitives, telles sont celles qu'a répandues dans ses Ouvrages M. Dorat, l'Anacréon de notre siècle, le disciple & le rival de Chaulieu, qu'il a surpassé. Les Ouvrages de M. de Voltaire en tous les genres, réunissent, au plus haut dégré de perfection, toutes les qualités dont nous venons de parler. Ils sont des modèles achevés de talent & de goût; ont diroit qu'ils ont été dictés par les graces elles-mêmes.

Les *agrémens*, soit en prose, soit en vers, dépendent des sujets & du style; de l'un & de l'autre séparément, ou de tous deux ensemble.

Dans le premier cas, ils naissent de la finesse des pensées; de la délicatesse des allusions; du choix des figures. Dans le second, ils doivent tout à l'élégance, à la variété, à la richesse d'une diction douce, coulante, harmonieuse. La perfection consiste à réunir ces deux objets, & à ne les séparer jamais. Plus une pensée est ingénieuse & délicate, plus elle doit être rendue avec finesse & avec élégance, en sorte que l'expression devienne rivale de la pensée, s'il est permis de s'exprimer ainsi, & qu'en se donnant un nouveau prix, l'une & l'autre se prêtent un éclat mutuel: telles sont ces matières précieuses rehaussées par tous les rafinemens du luxe & de l'industrie, qui nous font douter, lequel des deux de la nature & de l'art est le plus digne d'admiration, &

dont l'effet certain eſt de laiſſer tous les yeux également épris de l'un & de l'autre.

L'Orateur & le Poëte ont ſouvent à peindre des objets, qui bien-loin de plaire par eux-mêmes, ne pourroient nous cauſer que de l'horreur & de l'effroi, s'ils étoient offerts à notre vue, tels qu'ils ſont. Le talent conſiſte à ſavoir les rendre intéreſſans & agréables par les charmes de leur art.

» Il n'eſt point de ſerpent, ni de monſtre odieux,
» Qui par l'art imité ne puiſſe plaire aux yeux.
» D'un pinceau délicat l'artifice *agréable*,
» *Du plus affreux objet, fait un objet aimable.* «
(Boileau, art. Poët.)

Tel eſt le portrait de *Cacus* terraſſé par *Hercule* dans *l'Énéïde ;* telle eſt la deſcription de la tempête excitée par *Éole* contre la flotte Troyenne, à la ſollicitation de *Junon :* tel eſt encore le portrait du *fanatiſme* & de l'*envie* dans la *Henriade*. Nous allons rapporter le dernier.

» Là, gît la ſombre envie à l'œil timide & louche,
» Verſant ſur des lauriers les poiſons de ſa bouche.
» Le jour bleſſe ſes yeux dans l'ombre étincellans ;
» Triſte amante des morts, elle hait les vivans.
» Elle apperçoit HENRI, ſe détourne & ſoupire ;
» Auprès d'elle eſt l'orgueil qui ſe plaît & s'admire.
» La foibleſſe au teint pâle, aux regards abattus ;
» Tyran qui cède au crime, & détruit les vertus ;
» L'ambition ſanglante, inquiette, égarée,
» De thrônes, de tombeaux, d'eſclaves entourée ;

» La tendre hypocrisie, aux yeux pleins de douceur ;
» Le Ciel est dans ses yeux, l'Enfer est dans son cœur :
» Le faux zèle étalant, ses barbares maximes,
» Et l'intérêt, enfin, père de tous les crimes. «

(*Henriade*, *ch.* 7.)

Une imagination riche, brillante & féconde, embellit les sujets qui paroissent les plus stériles. C'est ainsi que Boileau a su tirer d'une ridicule dispute du Chantre de la sainte Chapelle, la matière de son *Lutrin*, & qu'un *perroquet* a fourni à M. *Gresset* celle du poëme charmant de *Vert-vert*.

AIG

AIGU, UE, adj. (*Gramm.*) *Acutus.* On appelle accent *aigu* celui qui marque, qu'on doit prononcer la voyelle sur laquelle il est posé, sur un ton plus élevé & plus *aigu* que les syllabes qui la précèdent, ou qui la suivent. C'est un signe qui s'incline, en descendant de droite à gauche, & qui se termine en pointe vers le bas ; comme par exemple (ʹ). Dans les manuscrits Grecs l'accent *aigu* est plus penché qu'il ne l'est chez nous. En Français, l'accent *aigu* sert à marquer l'É fermé, ou quelques masculins ; tels que *redouté*, *élevé*, &c.

Le mot *aigu* se dit de la voix. *Voyez* Voix.

Aigu, adj. (*méchanisme des vers.*) On se sert en poësie du mot *aigu* pour signifier certains vers qui finissent par des mots qui ont l'accent *aigu* sur la dernière syllabe. C'est des Espagnols que nous est

venue cette dénomination. Tel est le premier vers de ceux que nous allons rapporter.

» *A buscar a su* mugér
» *Orfeo baxo ab Infierno*
» *Quë por su mugér no pudo*
» *Baxar a otra parte orfeo.* «

(Quevedo.)

» *Orphée* descendit dans les Enfers pour y aller » chercher son épouse ; car dans quel autre endroit » eût-il pû la trouver. «

Tels sont encore en Français les vers que nous allons rapporter, & dont les rimes masculines sont marquées d'un accent *aigu*. Le Poëte s'adresse au Plaisir :

Tendre ami de la *Liberté*,
Je vois acourir sur tes traces
Les ris d'un pas *précipité ;*
L'aimable & pure *Volupté*,
Conduite sur le char des Graces,
Vient rassembler à ton *côté*
Des Amours la brillante élite,
Les jeux folâtrent à sa suite
Sur les aîles de la *Gaieté ;*
Et le cœur que la joie invite,
Du doux sentiment qui l'excite,
Suit le penchant *illimité.*

AIR, subst. masc. (*Poëme lyrique.*) *Cantilena.* On appelle, à proprement parler, *air*, une Pièce de musique, soit vocale, soit instrumentale, qui a son commencement & sa fin. Dans les Opéra, on donne ce nom à tous les morceaux de musique mesurés, pour les distinguer du récitatif. Par extension, on appelle *air*, les paroles qu'on adapte à la musique. Mais il faut qu'elles ne forment qu'une petite pièce de poësie, sans quoi elles ont une dénomination différente. Elles prennent ordinairement le nom du genre de musique, soit qu'on les applique à une *ariette*, à un *rondeau*, à un *ménuet*, &c.

En général, les Pièces de poësie, qu'on appelle *air*, n'ont point de reprise, ni de sens coupé. Tel est celui que nous allons rapporter.

» Tandis que l'Amour sommeille,
» La Raison nous dit, tout bas :
» *N'aimez pas.*
» L'Amour se réveille,
» Et nous conseille
» De nous livrer à ses appas ;
» On cède : hélas !
» La timide Raison ne parle qu'à l'oreille ;
» L'Amour vainqueur
» S'adresse au cœur. «

(*La Motte.*)

A L C

ALCAÏQUES, (VERS) subst. pluriel, (*méchanisme des vers.*) *Versus alcaïci.* Les vers *alcaïques* sont des

vers lyriques dans la poëſie Grecque & Latine, composés de quatre pieds & d'une céſure. On les a appellés *alcaïques*, du nom du Poëte Alcée, (*Alcæus*) qui les inventa, dit-on.

Le premier pied du vers *alcaïque* eſt ordinairement un *ſpondée*, quelquefois un *ïambe*; le ſecond, un *ïambe*, ſuivi d'une *céſure*; Le troiſième & quatrième, deux *dactyles*, quelquefois le dernier eſt un *amphimacre*. Exemple :

Quīcūm | quĕ tēr | rǣ | mūnĕrĕ | vēſcĭmŭr.

Après deux vers *alcaïques*, tels que nous venons de les marquer, on met un vers qui, au lieu de deux *dactyles*, a deux *trochées* ou *ſpondées*. Exemple :

Ēnā | vĭgān | dā | sīvĕ | rēgĕs.

Enſuite vient un quatrième vers, nommé *dactilique*, compoſé de deux *dactyles* & de deux *trochées*, le dernier pied eſt quelquefois *ſpondée*. Exemple :

Sīve ĭnŏ | pēs ĕrĭ | mūs Cŏ | lōnĭ.

Une Ode *alcaïque* eſt compoſée de pluſieurs *ſtrophes* dont chacune a quatre vers. Les deux premiers ſont deux vers *alcaïques* de la première eſpèce. Les autres, tels que nous venons de les marquer. Exemple :

Ǣquām mĕmēntō rēbŭs īn ārdŭīs
Sērvārĕ mēntēm nōn ſēcŭs āc bŏnīs

Åb īnsŏlēntī tēmpĕrātām
Lætĭtĭā mŏrĭtūrĕ, Dēllī.

(*Hor. Liv.* 2. *Od.* III.)

» Dellius, vous êtes mortel; conservez votre ame » dans une parfaite égalité, soit dans les disgraces, » soit dans la prospérité, & ne vous livrez jamais » aux transports d'une joie inconsidérée. «

FIGURE D'UNE STROPHE DE L'ODE ALCAÏQUE.

	1er *pied.*	2.	*césure.*	3.	4.
1er *vers.*	— — ∪ —	∪ —	—	— ∪ ∪	— ∪ ∪ — ∪ —
2	— — ∪ —	∪ —	—	— ∪ ∪	— ∪ ∪ — ∪ —
3	∪ — — —	∪ —	—	— ∪	— ∪ — —
4	— ∪ ∪	— ∪ ∪		— ∪	— — — ∪

Outre cette espèce de vers *alcaïque*, qu'on appelle communément *dactyliques*, il y en a d'autres qu'on nomme simplement *alcaïques*, composés de quatre pieds, dont le premier est un *épitrite*; le second & le troisième, deux *choriambes*; le quatrième, un *bacchius*, ou *bache*.

FIGURE.

1.	2.	3.	4.
— ∪ — —	— ∪ ∪ —	— ∪ ∪ —	∪ — —

Exemple :

Cūr tĭmēt flā | vūm lĭbĕrīm | tāngĕrĕ ? cur ōlīvūm.

(*Horat.*)

ALCMANIEN, (VERS) adj. masc. (*méchanisme des vers.*) Dans la poësie ancienne le vers est composé quelquefois de trois *dactyles* & d'une *césure* ; comme,

Mūnĕră | lætĭtĭ | āmqŭĕ dĕ | ī.

(Horat.)

Souvent il est composé de deux *dactyles* & de deux *trochées.* Exemple :

Vīrgĭnĭ | būs pŭĕ | rīsqŭe | cāntŏ.

Alcman, ancien Poëte Grec, a donné son nom à ce vers, dont il se servoit très-souvent dans ses Poësies lyriques & galantes qui étoient fort estimées.

ALE

* ALEXANDRIN, (VERS) adj. masc. (*méchanisme des vers.*) Epithète qui désigne dans la versification Française cette sorte de vers qu'on appelle aussi *grands vers*, ou héroïques.

Ils ont été nommés *alexandrins*, à l'occasion d'un Poëme sur la vie d'*Alexandre*, composé en vers de cette mesure, par *Alexandre de Paris*, *Jean le Nivelois*, *Lambert*, *Licor*, & autres vieux Poëtes Français. Certains Critiques prétendent que l'*Alexandriane*

étoit un Poëme Latin que *Guillaume Licourt* & *Alexandre de Paris* traduisirent en vers de douze syllabes, & que ce fut du nom d'un de leurs Traducteurs que ces vers prirent leur nom.

Cette espèce de vers ne fit fortune ni à sa naissance, ni même long-tems après. A peine étoient-ils connus du tems de *Marot*, qui ne les employa que rarement ; & qu'après en avoir prévenu le Lecteur, comme s'il lui eût demandé grace d'une pareille licence. *Ronsard* est le premier qui les a accrédités, & qui leur a donné de la réputation & de la vogue.

Les vers *Alexandrins* tiennent dans notre poësie la place des vers *hexamétres* des anciens. Ils sont ceux qui ont le plus d'harmonie & de majesté. Aussi s'en sert-on pour le Poëme épique, pour la Tragédie, & pour les autres Pièces sérieuses & de longue haleine. C'est sans doute une usurpation pour la Comédie, du moins pour celles d'intrigue & de caractère, de s'être approprié cette sorte de vers dont la dignité & la pompe paroissent peu leur convenir. La gravité du Poëme didactique, de l'Epître héroïque, de la Satyre, s'en accommodent mieux ; ainsi que la majesté de l'Ode, & la douce langueur de l'Élégie. Ils sont peu compatibles avec la légéreté & le badinage des Pièces fugitives.

Tabourot admettoit quatre sortes de vers *alexandrins ;* savoir, ceux à *rimes viriles*, ou dont le son est entier, comme *ain*, *our* ; &c. ceux à *rimes masculines*, dont le son n'est pas aussi plein que celui des précédentes, comme dans celles en *lé*, *té*, *dé ;* &c.

ceux dont la rime eſt *féminine*, c'eſt-à-dire, tout mot qui finit par un E muet qui peut être élidé; comme *Ange*, *vie*, &c. La quatrième eſpèce eſt celle dont les rimes ſont *pucelles*, c'eſt-à-dire, dont l'E muet ne peut point s'élider, comme *femmes*, *voient*, *prient*. On n'a point ſuivi cette diſtinction biſarre.

On ne connoît que deux ſortes de vers *Alexandrins*; ceux qui finiſſent par une rime qui a un ſon plein, s'appellent *maſculins*, ou à *rime maſculine*: on nomme *féminins*, ou à *rime féminine*, ceux dont la dernière ſyllabe renferme un E muet.

Les vers *alexandrins maſculins* ſont compoſés de douze ſyllabes, les *féminins* ont toujours une ſyllabe de plus, parce qu'elle ne ſe prononce pas. Exemple :

VERS MASCULINS.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Tes	frè	res,	ces	mar	tyrs	é	gor	gés	à	nos	yeux
T'ou	vrent	leurs	bras	ſan	glans	ten	dus	du	haut	des	cieux.

VERS FÉMININS.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	12.
Ton	Dieu	que	tu	tra	his,	ton	Dieu	que	tu	blaſ	phê	mes
Pour	toi	pour	l'U	ni	vers	eſt	mort	en	ces	lieux	mê	mes.

(*Zaïre.*)

Les vers *alexandrins* ſoit *maſculins*, ſoit *féminins*, doivent avoir une *céſure* au milieu, c'eſt-à-dire, un repos qui coupe le vers en deux parties. On l'appelle *hémiſtiche*. Ce repos doit toujours ſe trouver

après la sixième syllabe dans les vers *alexandrins*.

Boileau a uni dans les vers suivans l'exemple à la régle qu'il prescrit à cet égard.

» Que toujours dans vos vers, | le sens coupant les
» mots,
» Suspende l'*hémisti* | *che*, en marque le repos. «
(*Art Poët.*)

Pour que la *césure* soit bonne dans les vers *alexandrins*, il faut qu'elle autorise le repos, & que le mot qui finit le premier *hémistiche*, ne soit pas intimement uni avec celui qui commence le premier. Ainsi la *césure* est défectueuse dans les vers suivans.

N'oublions pas les grands | bienfaits de la patrie,
Fuyons les méchans dont | l'exemple est dangereux.

Le vers est d'autant plus beau, que le sens du premier *hémistiche* est plus séparé du premier. Comme par exemple :

» L'Amour nous unissoit ; | le malheur nous sépare. «
(*Anonym.*)

» Sur ton front pâlissant | Dieu met le repentir. «
(*Zaïre.*)

Lorsque la dernière syllabe du premier *hémistiche* finit par un E muet, il faut que le suivant commence par une voyelle. Exemple :

» Vois ces murs, vois ce temple, envahi par tes maî-
tres.

» Ton

» Ton honneur qui te parle, & ton Dieu qui t'éclaire.

» Je retrouve ma fille, après l'avoir perdue. «

(*Zaïre.*)

Ainſi ce vers de Scudéri eſt faux.

» Privez-le, privez-le, de cette inſigne grace. «

Nous nous étendrons davantage ſur cet objet en parlant de la CÉSURE & de l'ÉLISION. *Voyez* ces *mots*.

Les deux *hémiſtiches* d'un vers ne doivent point rimer enſemble, ni avoir aucune convenance de ſon, comme :

Il ne tiendra qu'à *toi*, de partir avec *moi*.

Oui; je viens en ces *lieux* conſacrés à mon *Dieu*.

Le dernier *hémiſtiche* d'un vers ne doit pas non plus rimer avec le premier du vers précédent, ou du vers ſuivant. Exemple :

Il faut pour les avoir employer tous vos *ſoins* ;
Ils ſont à moi, du *moins* autant qu'à votre frère.

Il faut éviter auſſi que les deux premiers *hémiſtiches* des vers, qui ſe ſuivent, ne riment enſemble, comme :

» Sinon demain *matin*, ſi vous le trouvez bon,
» Je mettrai de ma *main* le feu dans la maiſon. «

(*Regnard.*)

Quelquefois cependant le Poëte répète la fin du

premier *hémistiche* du vers précédent, pour donner plus d'énergie à sa pensée. Exemple :

» Qui cherche *vraîment Dieu*, dans lui seul se repose ;
» Et qui craint *vraîment Dieu*, ne craint rien autre
» chose. « (*Athalie.*)

Un mot qui finit par une voyelle, autre qu'un E muet, ne peut être suivi d'un mot qui commence aussi par une voyelle, ou une H non aspirée ; ce seroit un *hiatus*.

» Gardez qu'une voyelle, à courir trop hâtée,
» Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée. «
(*Boileau, art Poët.*)

Ainsi le vers suivant est faux.

» Que la sagesse, *ami*, *est* un rare trésor. «

Voyez HIATUS, HÉMISTICHE.

Dans les Poëmes sérieux & nobles, dans la Tragédie & l'Épopée sur-tout, les vers masculins & les féminins se suivent, de façon qu'après deux de la première espèce, on en met deux de la seconde ; jamais trois de suite, soit masculins, soit féminins. Exemple :

» Que diras-tu, mon père, à ce récit horrible ?
» Je crois voir de tes mains tomber l'urne terrible. } *fém.*

» Je crois te voir cherchant un supplice nouveau,
» Toi-même de ton sang devenir le bourreau. } *masc.*

» Pardonne, un Dieu cruel a perdu ta famille. } *fém.*
» Reconnois sa vengeance aux fureurs de sa fille. } *&c.*

(*Phèdre.*)

On prétend que cet ordre de rimes est nécessaire pour la dignité du Poëme épique & de la Tragédie. Nous aurons occasion d'en parler ailleurs. Nous observerons seulement que M. de Voltaire ne s'est point assujetti à cette régle dans la Tragédie de *Tancrède*, & qu'elle n'en est pas moins estimée & courue.

Souvent, dans les petits Poëmes, on croise les rimes; tantôt les deux vers *masculins* sont entre les deux *féminins*; quelquefois les deux *féminins* séparent les autres. Voici les combinaisons qu'on peut leur donner dans un *quatrain*.

PREMIÈRE COMBINAISON.

Premier vers mascul.
Deuxième masculin.
Troisième féminin.
Quatrième féminin.

DEUXIÈME COMBINAISON.

Premier vers féminin.
Deuxième féminin.
Troisième masculin.
Quatrième masculin.

TROISIÈME COMBINAISON.

Premier vers mascul.
Deuxième féminin.
Troisième masculin.
Quatrième féminin.

QUATRIÈME COMBINAISON.

Premier vers mascul.
Deuxième féminin.
Troisième féminin.
Quatrième masculin.

Cinquième Combinaison.	Sixième Combinaison.
Premier vers féminin.	*Premier vers féminin.*
Deuxième masculin.	*Deuxième masculin.*
Troisième féminin.	*Troisième masculin.*
Quatrième masculin.	*Quatrième féminin.*

Exemple de la première combinaison.

» Que la foudre en éclats ne tombe que sur moi !
» Ah ! mon fils, à ces mots j'eusse expiré sans toi.
» Mon Dieu ! j'ai combattu soixante ans pour ta gloire;
» J'ai vu tomber ton temple, & périr ta mémoire.

(*Voltaire, Tragéd. de Zaïre.*)

Exemple de la deuxième combinaison.

» De Princes égorgés la chambre étoit remplie :
» Un poignard à la main, l'implacable *Athalie*,
» Au carnage animoit ses barbares soldats,
» Et poursuivoit le cours de ses assassinats.

(*Racine.*)

Exemple de la troisième combinaison.

» Fidèles sectateurs du plus heureux des Dieux,
» Ordonnez le festin, apportez-moi ma lyre.
» Célébrons entre nous un jour si glorieux,
» Au milieu des transports d'un aimable délire. «

(*Rousseau.*)

Exemple de la quatrième combinaison.

» Si vous êtes mortels, ils le sont comme vous.
» Nous avons beau vanter nos grandeurs passagères;
» Il faut mêler sa cendre aux cendres de ses pères,
» Et c'est le même Dieu qui nous jugera tous. «

(*Rousseau.*)

Exemple de la cinquième combinaison.

» Un favori superbe, enflé de son mérite,
» Ne voit point ses défauts dans le miroir d'autrui:
» Et ne peut rien sentir que l'odeur favorite
» De l'encens fastueux qu'on brûle devant lui. «

(*Rousseau.*)

Exemple de la sixième combinaison.

» C'est ainsi qu'en regrets sa douleur [*de Circé*] se dé-
» clare;
» Mais bientôt de son art employant le secours,
» Pour rappeller l'objet de ses tristes amours,
» Elle invoque à grands cris tous les Dieux du Ténare. «

(*Rousseau.*)

Quoique le sens ne doive pas finir à chaque vers *alexandrin*, il est cependant nécessaire qu'il y ait un repos, qu'on puisse s'y arrêter, & que le dernier mot ne soit pas intimement uni avec le premier du vers qui suit. Le vers suivant tiré des *Plaideurs* de Racine, est vicieux.

» Mais j'apperçois venir Madame la *Comteſſe*
» *De Pinbeche*, qui vient pour affaire qui preſſe. «

Tel eſt encore le vers ſuivant :

» A l'aſpect de ſon Roi, *le vaillant Capitaine*
» *Bayard*, quoique bleſſé, combattoit dans la plaine. «

Pour corriger ce vers, il ne faut que changer *le* en *ce* ; parce que alors *Bayard*, qui commence le vers ſuivant, ſera ſéparé de *vaillant Capitaine* par une virgule. Exemple :

» A l'aſpect de ſon Roi, *ce vaillant Capitaine*,
» *Bayard*, quoique bleſſé, combattoit dans la plaine. «

Il faut éviter que les vers ſoit *maſculins*, ſoit *féminins*, qui précèdent ou qui en ſuivent d'autres, ne finiſſent point par des rimes qui ayent de la conſonance avec les rimes voiſines, quoique différentes. On a critiqué les rimes de ces vers du grand Rouſſeau, admirables d'ailleurs par la ſublimité des penſées, la force de l'harmonie, & la beauté de l'expreſſion.

» Sur cet autel ſanglant l'affreux bucher s'allume.
» La foudre dévorante auſſi-tôt le conſume ;
» Mille noires vapeurs obſcurciſſent le *jour* ;
» Les aſtres de la nuit interrompent leur *courſe* ;
» Les fleuves étonnés remontent vers leur *ſource*,
» Et *Pluton* même tremble en ſon affreux *ſéjour*. «

(*Cantate de Circé.*)

La critique se fonde sur ce que l'E muet, ne se prononçant presque pas, le son de ces quatre dernières rimes n'a point une différence assez marquée. *Voyez* RIME.

A L I

A LINEA, subst. masc. (*Hist. Littér.*) Ce mot Latin, est devenu Français par l'usage, & signifie le commencement de la ligne suivante, quoique celle qu'on écrit ne soit pas entièrement remplie.

L'*a linea* doit avoir lieu toutes les fois que le sens de la phrase, qui va commencer, est entièrement séparé de celui de la précédente.

Les *a linea* sont d'une grande commodité pour les Lecteurs, soit parce qu'ils avertissent de la distinction des sens, soit parce qu'ils semblent permettre une espèce de repos plus marqué, que lorsqu'on n'est arrêté que par un point; soit parce qu'il est plus facile de retrouver l'endroit qu'on a quitté, lorsqu'on est obligé d'interrompre la lecture d'un Ouvrage.

Il y a de l'abus à multiplier trop les *a linea*. Beaucoup de Livres modernes deviennent ridicules par cette raison. Ceux qu'on a imprimés il y a un siècle, sont fatiguans, parce qu'il n'y en a pas assez.

Les Ouvrages des anciens Auteurs sont marqués par des *a linea*, cottés à la marge par des chiffres I, II, III, IV, &c. qu'on appelle *numero* ou *nombre*. Ils s'en servoient pour diviser même leurs *Histoires*. Nous les employons dans les *divisions des*

Ouvrages Élémentaires, *Moraux*, *Polémiques*, dans les *ſous-diviſions des diſcours*, &c.

Les vers ſe placent toujours *a linea* ; & commencent par conſéquent par une lettre majuſcule. Madame de *Maiſonneuve*, dans ſon *Journal des Dames*, s'eſt récriée contre cet uſage, & deſire qu'on ne mette de majuſcule au commencement des vers, qu'autant que les mots l'exigent. Il ne paroît pas qu'on ait beaucoup adopté cette innovation.

A L L

* ALLARME, ſubſt. fém. (*imitation.*) *Terror.* L'*allarme* eſt un mouvement de terreur qui naît à la vue de quelque grand malheur dont nous ſommes menacés, ou auxquels ſont expoſés les perſonnes pour qui nous nous intéreſſons. Cette crainte que nous éprouvons pour elles, vient d'un retour ſecret que nous faiſons ſur nous-mêmes, & qui nous fait redouter pour nous, le ſort qui paroît les menacer.

C'eſt principalement à l'Épopée, à la Tragédie, ou au Drame attendriſſant, à jetter dans nos cœurs ces *allarmes* qu'inſpirent toujours des héros malheureux, ou des perſonnages vertueux, que nous voyons prêts à tomber dans les plus grands revers, auxquels il ſemble que toute la prudence humaine ne ſauroit les ſouſtraire.

Tel eſt le ſentiment qui naît dans notre ame en faveur de *Didon*, lorſqu'*Énée* ſe diſpoſe à la quitter ; lorſque *Ænone* engage *Phædre* à accuſer *Hyppolite* d'un inceſte ; lorſque *Cléopatre* préſente la coupe à

Antiochus & à *Rodogune ;* lorſque *Mérope* eſt prête à poignarder ſon fils qu'elle ne connoît pas ; lorſque la jalouſie arme d'un poignard le bras d'*Oroſmane*, & le conduit dans le ſein de *Zaïre*. *Voyez* TERREUR.

ALLÉGATION, ſubſt fém. (*Hiſt. Littér.*) *Prolatio*. On appelle *allégation* la citation d'une loi, d'une autorité, d'un paſſage. Au tems de Paſquier c'étoit la coutume de remplir les diſcours d'*allégations* d'Auteurs Grecs & Latins ; & comme il le dit dans une de ſes Lettres, » de rapiècer, ou pour mieux » dire, rapétaſſer l'éloquence de pluſieurs paſſages. » Cette nouvelle forme de plaider, ſi je ne m'abuſe, » nous eſt venue, continue-t-il, d'une opinion que » nous eumes de contenter feu M. le Préſident de » *Thou*, devant lequel ayant à plaider, & voyant » ſon ſavoir être diſpoſé à de telles *allégations*, nous » voulumes nous accommoder à l'oreille de celui qui » avoit à nous écouter. « Paſquier, homme de bon goût dans ſon tems, blâme extrêmement cette manière de plaider, & il ajoute : » Or, puiſqu'il a » plu à Dieu l'appeller à ſoi, [*M. de Thou*] je de» ſire auſſi qu'avec lui ſoit enſévelie cette nouvelle » manière d'éloquence, en laquelle, pendant que » nous nous amuſons à *alléguer* les anciens, nous ne » faiſons rien d'ancien..... Les Grecs ni les Ro» mains, lorſqu'ils furent en vogue de bien dire, » n'en uſèrent de cette façon, ni ceux-même qui fu» rent ſous le déclin de leur éloquence, entre les » Latins, comme nous le voyons par leurs Panégy» riques, &c. «

L'uſage des *allégations* étoit non-ſeulement propre

au Barreau; mais à la Chaire, & aux autres Ouvrages. Souvent un Auteur plaçoit un passage de l'Ecriture sainte, entre un vers d'Horace, & une phrase de Cicéron qu'il nommoit, &c. Il en est de même des Livres Moraux ou autres. *Grotius* & *Puffendorf*, &c. rapportent à tout propos, & très-souvent hors de propos, des pensées des Auteurs anciens. Nous sommes persuadés, qui on si ôtoit de leurs Ouvrages les *allégations*, on les réduiroit à un tiers, & à la moitié, si on supprimoit celles qui sont inutiles.

On ne se sert presque plus du mot *allégation*, on lui a substitué le mot de citation; mais il y a une différence sensible entr'eux. Ce dernier doit marquer les faits, les dates, les époques; ou bien les Auteurs, les pages, les chapitres, &c. d'où les *allégations* sont tirées.

» Observons, dit un homme d'esprit, que cette » puérile charlatanerie de citations, est une preuve » très-équivoque des connoissances, de celui qui en » fait usage. Il n'est point du tout nécessaire de » savoir beaucoup, pour beaucoup citer. « Montagne qui se prêtoit à ce misérable goût, par égard pour celui de son siècle, avoue qu'il en coûtoit fort peu à son ignorance, pour se donner l'éclat de l'érudition. Il ne faut, pour s'en convaincre, que lire le *chap.* 12. *du livre* 3. *de ses Essais.*

ALLÉGORIE, subst. fém. (*Rhétorique.*) *Allegoria.* L'*allégorie* est une figure de Rhétorique par laquelle on annonce une vérité ou un fait, sous des symboles qui leur conviennent: c'est un tableau à double

face, qui, en préſentant aux yeux certains objets qui nous ſont familiers, nous mène à la connoiſſance d'autres objets qui ſont cachés ſous les emblêmes qu'on nous préſente. Elle doit être juſte & claire. Sa beauté & ſon mérite conſiſtent dans l'art de rendre ſenſibles & préſentes les choſes qui le ſeroient moins ſans elle. Elle eſt d'autant plus agréable, qu'elle offre plus ſenſiblement à l'eſprit deux différentes idées ; celle de l'objet qu'elle veut peindre, & celle de l'objet dont elle ſe ſert pour repréſenter le premier.

Il n'eſt que deux moyens de rendre nos idées ſenſibles, ou en nous adreſſant à la raiſon, ou en parlant aux ſens. La première eſt toujours lente à concevoir, froide & ſévère ; elle veut trouver dans la juſteſſe des rapports un dédommagement à la peine qui eſt inſéparable de la méditation ; mais l'imagination a mieux aimé s'adreſſer aux ſens, & les mettre dans ſes intérêts.

L'uſage où l'on étoit des dénominations aux objets phyſiques, introduiſit celui d'en donner aux affections de l'ame, & aux idées abſtraites. On les annonça comme des objets réels. Pour y réuſſir, l'imagination chercha l'analogie que ces ſimples abſtractions de l'eſprit pouvoient avoir avec les objets phyſiques ; elle arracha le voile qui les couvroit : & préférant les images à une préciſion & à une juſteſſe obſcures, elle revêtit les idées d'une écorce palpable ; elle ſubſtitua les peintures qui pouvoient faire impreſſion ſur les ſens, à des termes obſcurs, & à des idées ſérieuſes. Telle eſt l'origine des *allégories*, qui donnèrent enſuite naiſſance au merveilleux.

Il faut diſtinguer dans l'*allégorie* les perſonnages & les ſujets *allégoriques*. Pour procéder avec méthode, nous allons d'abord nous occuper des premiers.

I.

Parmi les *perſonnages* que la Poëſie crée, il en eſt que nous appellerons *perſonnages allégoriques parfaits*, & d'autres, *perſonnages allégoriques imparfaits*.

Les premiers ſont ceux que l'imagination du Poëte produit en entier, auxquels elle donne un corps & une ame, & qu'elle rend capables de toutes les actions & de tous les ſentimens humains. Telles ſont les *allégories* de l'*envie*, de la *renommée*, du *fanatiſme*, de la *beauté*, de l'*amour*, des *graces*, &c.

Les *perſonnages allégoriques imparfaits*, ſont ceux qui ont une exiſtence phyſique, mais qui n'ont ni la faculté de penſer, ni celle de parler. Tels que les *bois*, les *fleuves*, les *montagnes*, les *animaux*. Ainſi, toutes les fois qu'on prête des ſentimens aux *rochers*, aux *cailloux* ; ou qu'on fait parler les *lions* & les *brebis*, qu'on les élève au-deſſus de leur ſphère, en leur donnant plus de raiſon qu'ils n'en peuvent avoir, on crée des *perſonnages allégoriques imparfaits*.

Ces derniers ſont peut-être le plus bel ornement de la Poëſie, qui n'eſt jamais plus belle, que lorſqu'elle anime toute la nature. C'eſt là ce qui conſtitue le ſublime du Pſeaume 113. David s'écrie :

» Lorſque le peuple d'Iſraël ſortit de l'Egypte.... » la mer le vit & s'enfuit ; les eaux du Jourdain » remontèrent vers leur ſource. Les montagnes tranſ-

» portées de joie, bondirent comme des béliers, » & les collines, comme des agneaux.... La terre » trembla en la présence du Seigneur. « (1)

On n'emploie ces personnages dans aucune action poëtique, excepté dans celle de l'Apologue, à moins qu'ils n'y soient comme accidens, ou comme accessoires, pour prendre part aux actions des autres. Cependant le Poëte paroît les animer quelquefois, & les anime en effet; mais ce n'est qu'avec beaucoup de ménagement & de réserve, & ne leur attribue d'autre effet, que celui qu'ils produiroient, ou qu'ils pourroient produire indépendamment du sentiment qu'on leur attribue.

C'est ainsi qu'un Poëte, après avoir exprimé les regrets & la douleur d'un amant malheureux, paroît interrompre le fil de son récit pour dire :

Des arbres d'alentour, ces sons attendrissans,
Agitent les rameaux flexibles;
Les rochers devenus sensibles,
Par échos redoublés, répétent ses accens.
(*Idylle de Pal. & Zirp.*)

Mais ces sortes d'images doivent être plutôt

---

(1) » *In exitu Israel de Ægypto.... Mare vidit & fugit;* » *Jordanis conversus est retrorsum. Montes exultaverunt* » *ut arietes & colles sicut agni avium.... A facie Do-* » *mini mota est terra.* «

regardées comme des *métaphores*, que comme des *allégories*. *Voyez* MÉTAPHORE.

Les *personnages allégoriques parfaits* ne doivent pas jouer un rôle principal dans une action, à moins qu'elle ne soit purement *allégorique*. Si elle ne l'est pas, ils n'y doivent intervenir que comme des attributs des personnages principaux, ou pour expliquer plus noblement, par le secours de la fiction, ce qui paroîtroit au-dessous de la Poësie, s'il étoit offert naturellement. C'est ainsi qu'Homère a personnifié les *prières*, &c. Virgile, la *renommée*, &c. M. de Voltaire, l'*amour*, le *fanatisme*, &c.

Il est inutile de dire que l'*Amour*, *Vénus*, ou la *beauté*, *Jupiter*, &c. sont des personnages historiques dans l'*Iliade*, l'*Odyssée*, l'*Énéide*, &c. & qu'ils le seroient également pour des Poëtes qui prendroient leurs sujets dans les tems fabuleux de la Mythologie.

I I.

Les actions purement *allégoriques* donnent beaucoup de dignité & de noblesse aux Poëmes. Mais les Poëtes n'en doivent faire usage qu'avec le plus grand discernement. Ils peuvent les employer avec succès dans l'Apologue, & dans tous les autres Ouvrages où l'on se propose d'instruire, & de corriger en amusant. Dans ces Ouvrages, l'Auteur paroît se cacher, pour laisser parler & agir des êtres, dont il se sert pour remplir l'utilité morale qu'il se propose, & ne se montre que pour faire l'application de

leçons qu'il vient de donner. Mais il ne paroît pas fort naturel qu'une action purement *allégorique* soit un sujet propre pour les Poëmes, dont le but est de nous toucher par l'imitation des passions humaines. Un pareil Ouvrage exigeroit une justesse infinie de la part du Poëte, pour rendre toujours son *allégorie* claire & sensible ; & quand il parviendroit à vaincre ces difficultés, qui sont peut-être insurmontables dans un Ouvrage d'une étendue aussi grande que celle de nos Poëmes épiques, il faudroit qu'il cherchât des Lecteurs qui eussent assez d'esprit, de justesse & de connoissances, pour faire l'application de l'*allégorie*. Ce seul principe suffit pour détruire de fond en comble le Paradoxe du Père le Bossu, qui prétend le contraire. *Voyez* ACTION ÉPIQUE, *à la fin du N°. IV.*

Cette vérité est encore plus sensible pour les Ouvrages Dramatiques. Nous ne parlerons pas de nos Opéra, & encore n'y en a-t-il peut-être aucun où l'action soit purement *allégorique ;* parce que les sujets en sont pris dans la *Mythologie*, la *Magie*, la *Féerie*, &c. & qu'on exige que le spectateur se prête à l'illusion; mais nous entendons parler des Pièces Dramatiques, telles que nos Tragédies & nos Comédies. Plusieurs personnes se sont livrées à ce genre de travail avec beaucoup de talent, & sans succès. Les beautés qu'ils ont répandues dans leurs Ouvrages, le brillant qui naît du sujet, les pensées délicates, les tours ingénieux avec lesquels ils font l'application de leur *allégorie*, en un mot, toutes les graces du bel esprit ne suffisent pas sur le Théâtre. Le cœur du

ſpectateur, qui ſe prête déjà en partie à la fiction, en ſuppoſant qu'il eſt au lieu où ſe paſſe la ſcène, ne peut ſe réſoudre à entrer dans les ſentimens des *perſonnages allégoriques*. Il ſent que l'intention de l'Auteur eſt plutôt de plaire à l'eſprit, que de toucher le cœur ; & un Drame, qui ne parle qu'à l'eſprit, ne ſauroit fixer long-tems les ſpectateurs.

Nous citerons un de ces Drames *allégoriques*, qui eſt, on ne peut pas plus ſingulier. Il fut repréſenté au mariage de *Philibert-Emmanuel Duc de Savoye*, avec *Marguerite*, *fille de François premier*. La ville de *Paris* étoit repréſentée ſous le ſymbole d'un père qui vouloit marier trois filles, qui étoient le quartier de l'*Univerſité*, ceux de la *Cité*, & de la *Ville*. Peut-on voir rien de plus ridicule qu'un ſemblable ſujet ?

Nous n'ignorons pas que pluſieurs perſonnages de certaines Comédies d'Ariſtophane, telles que celles des *oiſeaux*, des *nuées*, &c. ne ſont qu'*allégoriques* ; mais on ſait auſſi les raiſons que ce Poëte avoit d'en agir ainſi. Il ſe ſervoit de ces *allégories*, comme des moyens plus propres pour exercer ſa malignité contre les perſonnes les plus conſidérables de la république, celles ſur-tout qui avoient eu le plus de part à la guerre du Péloponèſe. Cet homme lâché, comme le ſont ordinairement tous les méchans, qui, à la honte des Lettres, abuſoit de ſes talens pour décrier le mérite & la vertu, voulant attaquer des perſonnes plus à craindre que le *juſte Socrate*, qu'il avoit oſé calomnier dans ſa Comédie des *Nuées*, ne croyoit pas pouvoir aſſez maſquer ſes perſonnages,

& affez déguifer fon fujet. *Voyez* ACTION COMIQUE DE CARACTÈRE, *ci-devant p.* 223. Ainfi une action & des *perfonnages allégoriques* étoient plus propres à fon deffein. Il faut obferver cependant, que fes trois dernières Comédies, du moins telles que nous les avons, quoique *allégoriques*, ont pour fujet une action humaine & vraifemblable.

La Poëfie eft à beaucoup d'égards comme la Peinture. Celle-ci affecte notre ame par l'organe de la vue; l'autre par celle de l'ouïe. Les principes de l'une deviennent propres à l'autre; ainfi quelques réflexions fur les *allégories*, que les Peintres fe permettent, ferviront à rendre plus fenfible ce que nous avons à dire fur les *allégories poëtiques*.

I. Dans les tableaux hiftoriques, ou dont le fujet peut être vrai, & eft pris dans la nature telle qu'elle exifte, les *perfonnages allégoriques* ne peuvent être repréfentés, que comme des attributs & des acceffoires. C'eft ainfi qu'on place *Minerve* à côté d'un *Roi*; le *Dieu du filence*, à côté d'un *Miniftre*; *Mars* ou *Bellone*, à côté d'un *Guerrier*; la *Victoire* & la *Gloire* à côté d'un *Conquérant*; l'*Amour*, les *Graces*, auprès d'une *belle femme*. Si ces *perfonnages allégoriques* étoient repréfentés comme acteurs principaux dans une compofition hiftorique, ils ne pourroient qu'en détruire la vraifemblance qui fait le premier mérite de l'imitation.

L'arrivée de *Marie de Médicis* à Marfeille eft un fujet hiftorique. *Rubens*, dans le tableau qui eft dans la gallerie du Luxembourg, a voulu peindre cet événement fuivant la vérité hiftorique. La Reine

aborde ſur des galères de Toſcane. On reconnoît les Seigneurs & les Dames qui l'accompagnoient, ou qui furent chargés de l'aller recevoir. Il a peint les Néréïdes, & les Tritons ſonnans de leurs conques, pour exprimer l'allégreſſe avec laquelle cette ville maritime reçoit ſa nouvelle Reine. Comme l'époque de cet événement n'eſt pas fort éloigné de nous, & que nous ſavons que dans ce tems-là on étoit fort éloigné de ſe livrer aux opinions ridicules de la Mythologie, l'apparition de ces divinités détruit la vraiſemblance de l'imitation.

Il en eſt à peu-près de même d'un autre tableau de ce Peintre, qui a repréſenté l'accouchement de *Marie de Médicis*. Si, au lieu des génies & des autres figures *allégoriques*, il avoit fait paroître celles des Dames qui pouvoient aſſiſter aux couches de la Reine, s'il ſe fût donné la peine de contraſter les figures, de varier & de graduer les ſentimens de joie ou de triſteſſe qu'elles devoient naturellement avoir ; il nous ſemble que le tableau en ſeroit beaucoup plus intéreſſant.

Il eſt ſûr, qu'introduire des divinités fabuleuſes, comme ſi elles étoient des perſonnages véritables, dans la repréſentation d'un événement arrivé dans un tems où tout le monde étoit déſabuſé de leur exiſtence ; c'eſt faire un anachroniſme choquant. Il en eſt de même des tableaux où l'on repréſente *S. François d'Aſſiſe*, *S. Dominique*, &c. préſens à la Cène que JESUS-CHRIST fit avec ſes Apôtres, ou debout devant MARIE, lorſque le Sauveur eſt attaché à la croix. C'eſt auſſi ridicule que de voir

Bologneto faire prédire à *Jupiter* & à *Vénus* la grandeur & la puissance des Pontifes Romains.

II. Il est rare que les Peintres réussissent dans les compositions des sujets purement *allégoriques*, soit parce qu'il est très-difficile que dans les compositions en ce genre, ils puissent se mettre à la portée des spectateurs; & encore plus qu'ils puissent les toucher, & les intéresser jusqu'à un certain point, par la représentation des *personnages allégoriques :* aussi ne doivent-ils les employer que dans une extrême nécessité, lorsqu'ils veulent retracer un fait connu, & qu'on ne sauroit offrir tel qu'il est.

Nous citerons à cette occasion une *allégorie*, dont *Raphäel* & le *Poussin* auroient été jaloux, & que *Michel-Ange*, & les plus grands Peintres anciens & modernes auroient admirée.

Henri-Jules de Condé, l'un des hommes de son siècle qui étoit né avec l'imagination la plus vive, & le génie le plus perçant, faisoit peindre dans la galerie de Chantilli, l'histoire de son père, connu dans toute l'Europe sous le nom du *grand Condé.* Comme ce héros avoit été lié dans sa jeunesse avec les ennemis de l'Etat, il n'étoit pas possible de représenter les belles actions qu'il avoit faites alors; mais elles étoient trop éclatantes pour qu'on ne dût pas au moins les rappeller. Le Prince imagina alors de faire peindre la Muse de l'histoire qui tient un livre, sur le dos duquel on lit : *Vie du Prince de Condé.* Cette Muse arrache des feuillets du livre, & les jette. On lit sur ces feuillets : *Secours de Cambrai ; secours de Valenciennes ; retraite de devant Arras*, &c.

Les compositions *allégoriques mixtes* sont d'un plus grand usage pour les Peintres, de même que pour les Poëtes, que celles qui sont purement *allégoriques*. Les premiers sur-tout s'en servent pour exprimer beaucoup de choses qu'ils ne pourroient pas rendre dans un seul tableau, ou qui n'auroient pas la noblesse que l'*allégorie* leur prête.

Dans la guerre que la France déclara à la Hollande en 1672, l'Espagne, contre la foi des traités, fournit secrétement des secours aux Etats-Généraux; mais Louis XIV. fut toujours victorieux. Les Espagnols intéressés à arrêter ses succès, se déclarèrent par des hostilités ouvertes; malgré leurs efforts, le Roi prit Maestricht : & portant la guerre dans les Pays-Bas Espagnols, leur enleva à chaque campagne plusieurs places. Le fameux *le Brun* fut chargé de peindre cet événement dans la galerie de Versailles. Voici comme il traita son sujet.

Louis XIV. est représenté sur un char traîné rapidement par des coursiers que la Victoire devance. Les murs des villes vaincues sont renversés. Une femme qui représente l'Espagne, qu'on reconnoît au lion qui est à côté d'elle, & à ses autres attributs, veut arrêter le char en cherchant à saisir les guides; elle ne prend que les traits des chevaux qui l'entrainent malgré elle : dans cet instant, les efforts qu'elle fait, font tomber son masque, & on la reconnoît. Rien de plus sublime que cette pensée.

Le sujet de la gravure, qui est à la tête de certaines éditions de la nouvelle *Héloïse*, n'est pas moins beau. M. Cochin a représenté la *Nature* sous le

ſymbole d'une belle femme. Le Génie la montre à l'auteur dont il allume l'imagination avec ſon flambeau. Celui-ci conſidère la nature avec enthouſiaſme; & au lieu de lui conſerver les mêmes proportions, la peint en grand.

Outre la juſteſſe & la clarté dans les idées, que nous avons exigé plus haut du Poëte, il faut qu'il obſerve l'analogie des mots; c'eſt-à-dire, qu'il faut que les mots dont il ſe ſert, expriment l'idée *allégorique*, & non celle qui ſert d'objet à l'*allégorie*. C'eſt une régle de Quintilien, puiſée dans la nature & dans le bon goût. » Il faut, dit-il, s'attacher » extrêmement à finir une *allégorie*, dans le même » ſens ſous lequel on l'a préſentée d'abord. Pluſieurs » perſonnes préſentent au commencement l'emblême » d'une *tempête*, & finiſſent par offrir le ſpectacle d'un » *incendie*, ou d'*une maiſon qui s'écroule*, ce qui mar» que une inconſéquence groſſière. « (1)

C'eſt ſur ce principe que M. du Marſais critique ce vers de Malherbe.

» Prends ta foudre, Louis, & va comme un lion. «
(*Ode ſur la Rochelle.*)

On voit que l'*allégorie* n'eſt pas ſoutenue, & que le mot *lion* ne s'unit pas aſſez avec *la foudre*.

---

(1) » *Id imprimis eſt cuſtodiendum, ut quo genere cœpe*» *ris tranſlationis, hoc deſinas. Multi enim cum initium à* » tempeſtate *ſumpſerunt*, incendio *aut* ruinâ *finiunt : quæ* » *eſt inconſequentia rerum fœdiſſima.* « (Inſtit. Orat.)

Il en eſt de même de ce vers de Corneille dans la Tragédie du *Cid*.

» Malgré *des feux* ſi beaux *qui rompent* ma colère. «

(*Act*. 3. *ſc*. 4.)

Feux & *rompent* ne ſont point faits pour être unis. L'Académie a fait cette obſervation ſur les vers du *Cid*. On a voulu ſubſtituer au mot *rompent* celui de *troublent*. La correction n'eſt pas plus heureuſe.

Actuellement que nous avons fait voir les régles de l'*allégorie*, nous allons rapporter quelques exemples ſur leſquels on en pourra faire l'application. On a toujours reproché à Milton & à l'Arioſte, quelquefois au Taſſe, un mêlange monſtrueux & biſarre du ſacré & du profane. Qui n'eſt point choqué en effet de voir des *Furies*, des *Harpies*, des *Gorgones*, des *Centaures*, *Cerbère*, *Mars*, *Vulcain*, *Vénus*, &c. confondues avec les *Anges* & les *Eſprits bienheureux*; de voir les Fables du Paganiſme placées à côté de la Religion Chrétienne.

Milton dans ſon *Paradis perdu*, repréſente les *eſprits infernaux* prêts à traverſer les eaux du *fleuve Léthé*. Il ajoute :

» A la vue de ces eaux aſſoupiſſantes dont ils ſe » trouvent ſi proches, ils s'efforcent d'en prendre » quelque goutte, pour effacer dans un doux oubli » leurs peines & leurs maux; mais le deſtin s'y » oppoſe. *Méduſe*, aux regards terribles, les repouſſe » de ſes bras armés de ſerpens; & ſemblable à celle » qui ſe déroboit autrefois des lèvres de *Tantale*,

» l'onde fuit, & ne se laisse point approcher. «
(*Chant II.*)

Dans le même Livre, *Satan*, cet éternel ennemi de Dieu & des hommes, part pour exécuter le dessein qu'il a conçu de frapper le genre humain dans sa racine, & d'unir la terre aux enfers.

» Enfin les extrêmités de la voûte infernale se dé-» couvrent à ses yeux. Il apperçoit les trois horri-» bles portes; trois battans étoient de cuivre, trois » de fer, trois d'un roc de diamant, impénétrables » à toute force, & palissadés d'un feu qui brûloit » toujours sans se consumer.

» Deux monstres formidables se tenoient au-de-» vant. L'un, jusqu'à la moitié du corps ressembloit » à une femme; mais se terminoit en un dragon ho-» micide. Autour de sa ceinture, les chiens de » l'enfer aboyant sans cesse de leurs gueules, plus » profondes que celles de *Cerbère*, poussoient des » hurlemens effroyables. Si quelque chose les for-» çoit à disparoître, ils se retiroient dans les flancs » du monstre, & cachés au fond de ses entrailles, » ils y continuoient leurs cris.

» *Scylla* se baignant dans la mer qui sépare la Ca-» labre de la côte mugissante, est moins tourmentée » des monstres qui la dévorent; & jamais *Magi-» cienne* n'eût de suite si terrible, quand appellée en » secret, & traçant sa route au travers des airs, elle » vient à l'odeur du sang de quelqu'enfant pour » danser avec ses compagnes de Laponie, tandis que » la *lune en travail* s'éclipse par la force de leurs » charmes. «

Les défauts de l'Arioste, en ce genre, sont encore plus frappans. Il dit dans un endroit :

» Beautés, dont le cœur sensible, mais fidèle, se » contente d'un seul amant ; vous qu'on trouve en » si petit nombre, parmi celles de votre sexe, je » vous prie de me pardonner tout le mal que j'ai » dit de *Gabrine*, comme aussi celui qu'il pourra » m'arriver d'en dire encore. J'ai peint cette mé- » chante vieille telle qu'elle étoit ; & j'ai dû le faire ; » puisqu'une personne qui a tout pouvoir sur mon » esprit, a exigé de moi que je ne dissimulasse pas » la vérité.

» Quel tort, après tout, un pareil récit peut-il » faire aux femmes qui sont véritablement estima- » bles ? *La trahison du scélérat, qui vendit aux Juifs* » *son divin Maître, a-t-elle nui aux autres Apôtres ?* » Ce n'est point une tache à la mémoire d'*Hyperm-* » *nestre* d'avoir été sœur des cruelles *Danaïdes*. «

(*Chant XXII.*)

Quel écart d'imagination ! Offrir l'exemple de *Judas*, pour prouver que le mal qu'il a dit d'une méchante vieille, ne regarde pas les femmes aimables, sages & vertueuses ! Ce n'est encore rien en comparaison du *Chant XXIV*, où il mêle *S. Jean*, *Élie*, *Énoch*, les *Parques*, l'*Hipogryphe*, les *Harpies*, *Calaïs* & *Zéthés*, *Pluton*, *Satan*, *Cerbère*, *Apollon* & *Daphné*, *Thésée*, *Jason*, *Énée*, *Amnon*, *Absalon* & *Thamar*. Rien ne l'embarrasse : il assortit les choses les plus incompatibles. Dans son Ouvrage, contre la régle d'Horace, & celle du bon goût, les tigres paissent avec les agneaux, les serpens avec les oiseaux.

Ces écarts monſtrueux nous rappellent le ridicule Poëme d'Alexandre Roſa, qui a pour titre : *Virgile évangéliſant.* Dans un endroit, le Poëte décrit ainſi l'inſtitution de l'Euchariſtie.

» Déjà le jour avoit fait place à la nuit, & *Phæbé* » plus propice, frappoit le haut Olympe des rayons » de ſon char errant au milieu des ténèbres, lorſ- » que le CHRIST ſervit à ſes Diſciples *les préſens* » *de Bacchus & de Cérès*, monument précieux de ſa » mort, qu'il partage également entre tous les hom- » mes, afin qu'ils ſervent à jamais de témoignage de » ſon amour pour eux. «

Combien Homère, Virgile, & les Auteurs de *Télémaque* & de la *Henriade*, ſont éloignés de ce mauvais goût ! Combien de leçons ſublimes ne trouvet-on pas dans l'*Odyſſée* cachées ſous des *allégories ?* La métamorphoſe des compagnons d'*Ulyſſe*, qui ont avalé les breuvages que leur avoit préſentés l'enchantereſſe *Circé ;* les précautions infinies que ce même héros prend, pour ne point ſe laiſſer ſéduire par les chants dangereux des *Sirènes*, ſont des fictions extrêmement ingénieuſes, & ont un objet d'utilité. Il n'eſt pas poſſible de trouver rien de plus noble, de plus poëtique, de plus heureuſement imaginé que l'*allégorie des prières* & de l'*injure*, auxquelles le Poëte a conſervé tous les caractères, toutes les qualités, & tous les ſentimens qui conviennent aux agreſſeurs, & à ceux qui demandent une grace.

» Les *prières* ſont des Déeſſes. Quoiqu'elles pa- » roiſſent boîteuſes, louches, ridées, elles ne ſont » pas moins filles du grand *Jupiter :* elles marchent

» ſur les pas de l'impérieuſe *Até*, & prennent ſoin » de remédier aux maux qu'elle fait. La Déeſſe » malfaiſante eſt forte & robuſte : elle a le pied » ferme : elle les devance toutes de bien loin : elle » court légérement par toute la terre : elle imprime » ſes pas ſur les têtes des orgueilleux mortels : elle » prend plaiſir à affliger les hommes. Les prières » viennent après, & réparent ſes outrages. Quicon- » que a reçu avec reſpect les ſaintes filles de *Jupiter* » dès le moment qu'il les a vues approcher, en a » été récompenſé libéralement, & exaucé lorſqu'il » les a invoquées. Mais lorſqu'on les a rebutées » par un dur refus, alors ces Déeſſes vont trouver » le *fils de Saturne* ; alors elles prient *Jupiter* leur » père de punir celui qui les a mépriſées, & de lui » donner pour compagne la méchante *Até*. O mon » cher *Achille*, ne refuſez pas aux filles de *Jupiter* un » honneur qui leur appartient ! «

Parmi pluſieurs autres *allégories* que nous pourrions rapporter, nous placerons ici celles de la *Molleſſe*, par Boileau ; de l'*Amour* & de la *Diſcorde*, dans la *Henriade*. Nous les avons annoncées en parlant ſuccintement de l'*allégorie* dans l'ACTION ÉPIQUE, *N°. IV*. On peut voir celle de la *Haine* avec *Armide* dans l'ACTION DU DRAME LYRIQUE, ou de l'OPÉRA. Voyez auſſi dans les *Métamorphoſes d'Ovide* le *Portrait de l'Envie*, *Liv. II*, *Fab.* 17 ; celui de *la Faim*, *Liv. VIII*, *Fab.* 20 ; celui de la *Renommée*, *Liv. XII*, *Fab.* 3.

ALLÉGORIE DE LA MOLLESSE.

» L'air qui gémit du cri de l'horrible Déesse, [*la Dis-*
» *corde*]
» Va, jusques dans Cîteaux réveiller la *Mollesse*.
» C'est là, qu'en un dortoir elle fait son séjour :
» Les Plaisirs nonchalans folâtrent à l'entour.
» L'un paîtrit dans un coin l'embonpoint des Chanoi-
» nes,
» L'autre broye, en riant, le vermillon des Moines;
» La Volupté la sert avec des yeux dévots,
» Et toujours le sommeil lui verse des pavots.
» Ce soir, plus que jamais, envain il les redouble.
» La *Mollesse* à ce bruit se réveille, se trouble,
» Quand la nuit, qui déjà va tout envelopper,
» D'un funeste récit vient encor la frapper,
» Lui conte d'un Prélat l'entreprise nouvelle.
» Aux pieds des murs sacrés d'une sainte chapelle,
» Elle a vû trois Guerriers, ennemis de la paix,
» Marcher à la faveur de ces voiles épais.

. . . .
. . . .
. . . .
. . . .

» A ce triste discours qu'un long discours achève
» La *Mollesse*, en pleurant sur un bras se relève;
» Ouvre un œil languissant; & d'une foible voix,
» Laisse tomber ces mots, qu'elle interrompt vingt fois.

. . . .
. . . .

. . . .

. . . .

» O nuit ! si tant de fois dans les bras de l'Amour,
» Je t'admis aux Plaisirs que je cachois au jour;
» Du moins ne permets pas. . . . La *Mollesse* oppressée
» Dans sa bouche, à ce mot, sent sa langue glacée ;
» Et lasse de parler, succombant sous l'effort,
» Soupire, étend les bras, ferme l'œil, & s'endort. «

(*Lutrin*, *chant II.*)

Allégorie de la Discorde.

» La *Discorde* aussi-tôt plus prompte qu'un éclair,
» Fend, d'un vol assuré, les campagnes de l'air.
» Par-tout, chez les Français, le trouble & les allar-
» mes,
» Présentent à ses yeux des objets pleins de charmes.
» Son haleine en cent lieux répand l'aridité ;
» Le fruit meurt en naissant dans son germe infecté.
» Les épis renversés sur la terre languissent,
» Le ciel s'en obscurcit, les astres en pâlissent;
» Et la foudre en éclats qui tombe sous ses pieds,
» Semble annoncer la mort aux peuples effrayés. «

(*Henriade*, *ch. IV.*)

Allégorie du Temple de l'Amour.

» Sur les bords fortunés de l'antique Idalie,
» Lieux où finit l'Europe, & commence l'Asie,
» S'élève un vieux palais, respecté par le tems;
» La nature en posa les premiers fondemens :

» Et l'art ornant depuis sa simple Architecture,
» Par ses travaux hardis surpassa la nature.
» Là, tous les champs voisins peuplés de myrthes verds,
» N'ont jamais ressenti l'outrage des hivers.
» Par-tout on voit mûrir, par-tout on voit éclore,
» Et les fruits de Pomone, & les présens de Flore;
» Et la terre n'attend, pour donner ses moissons,
» Ni les vœux des humains, ni l'ordre des saisons.
» L'homme y semble goûter dans une paix profonde,
» Tout ce que la nature, au premier jour du monde,
» De ses mains bienfaisantes accordoit aux humains,
» Un éternel repos, des jours purs & sereins,
» Les douceurs, les plaisirs que promet l'abondance,
» Les biens de l'âge d'or, hors la seule innocence.
» On entend pour tout bruit des concerts enchanteurs,
» Dont la molle harmonie inspire des langueurs:
» La voix de mille amans, les chants de leurs maî-
» tresses,
» Qui célèbrent leur honte, & vantent leurs foiblesses.
» Chaque jour on les voit le front paré des fleurs,
» De leur aimable maître implorer les faveurs;
» Et dans l'art dangereux de plaire & de séduire,
» Dans son Temple à l'envi s'empresser de s'instruire.
» La flatteuse Espérance, au front toujours serain,
» A l'autel de l'Amour les conduit par la main.
» Près du Temple sacré, les Danses demi-nues,
» Accordent à leurs voix leurs danses ingénues.
» La molle Volupté sur un lit de gazons,
» Satisfaite & tranquille, écoute leurs chansons.
» On voit à ses côtés le Mystère en silence,
» Le Sourire enchanteur, les Soins, la Complaisance;

» Les plaisirs amoureux, & les tendres desirs,
» Plus doux, plus séduisans encor que les plaisirs.

» De ce Temple fameux telle est l'aimable entrée.
» Mais lorsqu'en avançant sous la voûte sacrée,
» On porte au sanctuaire un pas audacieux ;
» Quel spectacle funeste épouvante les yeux ?

» Ce n'est plus des plaisirs, la troupe aimable &
» tendre,
» Leurs concerts amoureux ne s'y font plus entendre :
» Les plaintes, les dégoûts, l'imprudence, la peur,
» Font de ce beau séjour un séjour plein d'horreur.
» La sombre Jalousie, au teint pâle & livide,
» Suit d'un pied chancellant le Soupçon qui la guide ;
» La Haine & le Courroux répandant leur venin,
» Marchent devant ses pas un poignard à la main.
» La Malice les voit, & d'un souris perfide,
» Applaudit en passant à leur troupe homicide.
» Le Repentir les suit, détestant leurs fureurs,
» Et baisse, en soupirant, ses yeux mouillés de pleurs.
» C'est là, c'est au milieu de cette Cour affreuse,
» Des plaisirs des humains compagne malheureuse,
» Que l'Amour a choisi son séjour éternel.
» Ce dangereux enfant, si tendre & si cruel,
» Porte en sa foible main le destin de la terre,
» Donne avec un souris, ou la paix ou la guerre ;
» Et répandant par-tout ses trompeuses douceurs,
» Anime l'univers, & vit dans tous les cœurs.
» Sur un thrône éclatant, contemplant ses conquêtes,
» Il fouloit à ses pieds les plus superbes têtes :

» Fier de ses cruautés, plus que de ses bienfaits,
» Il sembloit s'applaudir des maux qu'il avoit faits. «

(*Henriade, chant IX.*)

A cette description du Temple de l'Amour, nous en joindrons une autre tirée d'une Idylle.

Ce Temple étoit formé des mains de la nature;
Sous de rians berceaux couronnés de verdure,
L'Amour brilloit au loin sur un thrône de fleurs:
Une foule d'amans imploroit ses faveurs.
Au pied de ses autels prosternés en silence,
Les uns y recevoient le prix de leur constance;
L'Hymen les attendoit pour couronner leurs feux,
L'Amour, en soupirant, les renvoyoit heureux.
D'autres, un peu plus loin, exprimoient par leurs larmes
Leurs craintes, leurs desirs, leurs troubles, leurs allarmes,
Sensible à leurs tourmens, ce Dieu par son pouvoir,
Dans leurs cœurs enflammés faisoit naître l'espoir, &c.

(*Idylle des songes.*)

Voici une autre *allégorie* dans laquelle le Poëte a personnifié tous les sentimens qui semblent nécessiter la défaite d'une Nymphe, qu'un reste de fierté défendoit mal contre la foiblesse qui l'entraînoit vers le berger dont elle étoit aimée.

A ces mots, le berger ouvre un œil languissant;
Mais, quel spectacle ravissant

Ranime tout-à-coup son ame défaillante ?
Par ordre de l'Amour, les Plaisirs en ces lieux,
Guidoient les pas de son amante.
Les ris folâtres & les jeux
Formoient avec des fleurs une tresse charmante :
La Tendresse en serroit les nœuds ;
L'aimable Volupté l'enchaînoit sous ses yeux.
Alors, d'une main bienfaisante,
L'Amour au comble de ses vœux,
Porte la Nymphe palpitante
Dans les bras du berger heureux,
Et confond leurs soupirs, leurs transports, & leurs feux.

Quelques Poëtes ont fait des Ouvrages purement *allégoriques*. Telles sont les *Eglogues* de Virgile qui se proposoit des traiter divers sujets sous l'emblême des mœurs Pastorales. Dans la première, par exemple, il peint les malheurs où les guerres civiles l'avoient réduit ; dans la neuvième, il tâche d'intéresser en sa faveur, par le spectacle de ces mêmes malheurs, & à se faire rendre son bien. La dernière n'est qu'une *allégorie* des amours de *Gallus*, représenté sous l'image d'un berger d'Arcadie, que la perfidie de sa maîtresse a mis dans le plus grand désespoir. L'Ode XIV, du premier Livre des *Odes* d'Horace, est une des belles *allégories* qu'on puisse offrir en ce genre. Le Poëte y veut dépeindre les horreurs d'une guerre civile dont sa patrie est menacée. Cette Ode commence ainsi :

» O *navis*,

» *O navis! referent in mare te novi*
» *Fluctus. O quid agis? fortiter occupa portum*, &c. «

» O vaisseau! de nouveaux flots vont t'entraîner » dans la mer. Que fais-tu? prends garde qu'on ne » t'arrache du port, &c. «

Rousseau est celui de nos Poëtes Français qui s'est le plus attaché à censurer les mœurs dans des Ouvrages qu'il a intitulé *allégories*. Il en a de charmantes; telles sont celles de *Midas*, de *Torticolis*, du *Tems*, de la *Morosophie*, de *Minerve*, de la *Vérité*, &c. Il a donné aussi à ses *Cantates* le titre d'*Odes allégoriques*.

Nous allons rapporter une *allégorie* de cet Auteur. Elle est, on ne peut pas plus jolie; & l'occasion à laquelle elle fut faite, lui donna un nouveau prix. On l'envoya au *Duc de Bourgogne* dans un mouchoir de gaze, qui avoit servi à essuyer quelques larmes échappées à Madame la *Duchesse de Bourgogne*, au récit de l'affaire de Nimégue.

» Amour voulant lever un régiment,
» Battoit la caisse autour de ses domaines:
» Soins & soupirs étoient ses Capitaines;
» Dards & brandons faisoient son armement.
» Un étendard lui manquoit seulement.
» Il le cherchoit, quand notre jeune *Alcide*,
» Victorieux du Batave timide,
» Lui dit: *Amour, obéis à mes loix;*
» *Va de ma part trouver* Adelaïde,
» *Entretiens-la de mes premiers exploits;*

» *Cours à ses pieds en remettre l'hommage*,
» *Vole & reviens*. Le Dieu fait son message:
» Et lui parlant, il voit couler soudain
» Des pleurs, mêlés de tendresse & de joie;
» Prix du vainqueur, qu'une soigneuse main
» Va recueillir dans un drapeau de soie.
» Amour sourit, & le mettant à part,
» *Bon, bon*, dit-il, *voilà mon étendart.*
» *Sous ce drapeau Caporaux ni Gendarmes*,
» *Tours ni remparts, rien ne m'arrêtera.*
» *Et par hazard quand il me manquera*,
» *J'ai ma ressource en ses yeux pleins de charmes:*
» *Notre héros souvent leur donnera*
» *Sujets nouveaux à de pareilles larmes.* «

Les Orateurs emploient les *allégories*; mais ils n'en font point un usage aussi fréquent, ni aussi soutenu que les Poëtes: nous aurons occasion d'en parler dans le mot MÉTAPHORE.

Les Orientaux se servent beaucoup de cette figure; leur style est plein de métaphores & d'*allégories*. On voit dans *Adjaïbel Méaser*, Poëte Arabe, l'histoire d'une affaire qui fut plaidée de part & d'autre, sous un *sens allégorique*, & dont le jugement fut aussi *allégorique*, & parut une véritable énigme pour ceux qui n'étoient pas instruits de l'état de la question.

Un Sultan avoit apperçu de sa terrasse une belle femme, & en devint amoureux. Il voulut lui apprendre lui-même les sentimens qu'elle lui avoit inspirés, & chargea son mari d'un ordre pour un Visir. Dès que *Féirouz* (c'étoit le nom du mari) fut

parti, le Sultan trouva le ſecret de pénétrer auprès de *Chemſenniſſa* (1) par le moyen d'un eunuque qu'il avoit corrompu.

La Dame voyant entrer le Sultan, & devinant ſes intentions, lui dit :

Le lion croiroit s'avilir en mangeant les reſtes du loup ; & ce roi des animaux dédaigne de ſe déſaltérer dans le ruiſſeau que le chien ſouille de ſa langue impure.

Le Sultan voyant qu'il n'y avoit rien à eſpérer, ſe retira confus ; & dans ſon trouble, oublia une de ſes pantoufles. *Féïrouz* étoit ſorti de chez lui ſi précipitamment, qu'il avoit oublié l'ordre qu'on lui avoit donné. Il rentra pour le chercher, un moment après que le Sultan fut ſorti, & apperçut ſa pantoufle. Sa jalouſie devint extrême ; il la diſſimula cependant à cauſe du Sultan, & réſolut de répudier *Chemſenniſſa*. Il l'engagea en effet, ſous quelque prétexte, à aller paſſer quelques jours chez ſon père, & lui donna cent pièces d'or.

Chemſenniſſa obéit ; pluſieurs jours s'écoulèrent, ſans que *Féïrouz* parût chez elle. Son abſence étonna ſon épouſe, qui fit part de ſes allarmes à ſes frères. Ils furent trouver le Viſir pour lui demander la raiſon de ſon abſence. Celui-ci, ſans entrer dans aucune explication, répondit, qu'ayant payé à *Chemſenniſſa* la dot convenue, on n'avoit rien à lui de-

---

(1) Chemſenniſſa ſignifie en Arabe, *Soleil des femmes.*

mander. On l'appella en justice. Le Sultan étoit dans l'usage d'assister à tous les jugemens, pour que sa présence contint les *Cadis*. Les frères de *Chemsennissa* parlèrent ainsi :

» Seigneur, nous avions loué à *Féirouz* un jardin » délicieux ; ce lieu charmant étoit un paradis ter- » restre. Nous le lui avions cédé entouré de hautes » murailles, & planté des plus beaux arbres parés » de fleurs & chargés de fruits. Il prétend nous » rendre ce jardin dépouillé de tout ce qui le ren- » doit délicieux, lorsque nous l'y avons intro- » duit. «

Le Cadi ayant ordonné à *Féirouz* de détailler ses raisons, il dit : » C'est malgré moi que je renonce » à la jouissance de ce lieu qui m'étoit cher. Mais » un jour que je me promenois dans une allée de » ce jardin, j'apperçus la trace d'un lion ; la terreur » s'empara de mon ame, & j'aimai mieux céder le » jardin à cet animal terrible, que de m'exposer à sa » colère. «

Le Sultan adressa la parole au Visir, & lui dit :

» Rentre dans ton jardin, *Féirouz* ; tu n'as rien à » redouter. Il est vrai que le lion y a mis le pied ; » mais il n'a pû toucher à aucun fruit, & il en est » sorti rempli de honte & de confusion. Il n'y eut » jamais un plus beau jardin ; mais aussi aucun n'est » mieux gardé, ni plus à l'abri des atteintes. «

Féirouz reprit *Chemsennissa*, & l'en aima plus tendrement, en apprenant l'épreuve difficile à laquelle sa vertu avoit été exposée.

ALLEMAND. *Voyez* LITTÉRATURE ALLEMANDE.

ALLOCUTION, ſubſt. fém. (*Hiſtoire Littéraire.*) *Adlocutio.* On appelloit *allocution* chez les Romains, une harangue faite à une armée par le Général. L'uſage de ces ſortes de harangues étoit bien plus commun chez eux, qu'il ne l'eſt chez nous. Ce qui prouve que beaucoup de harangues militaires attribuées aux Généraux par les Auteurs, n'étoient pas auſſi ſuſpectes de fauſſeté que l'ont prétendu certains Critiques, c'eſt que les Empereurs conſacroient par des monumens publics & ſur des médailles, l'époque & les objets de celles qu'ils faiſoient au public.

L'Abbé Tilladet donna en 1705 une Hiſtoire Chronologique de ces *allocutions* marquées ſur les médailles des Empereurs Romains.

La première a été frappée ſous le regne de *Caligula.* Ce Prince y eſt repréſenté debout, en habit long ſur une tribune d'où il harangue l'armée, dont on n'a fait paroître que quatre ſoldats qui ont leurs caſques & leurs boucliers, & qui ſont prêts à partir pour une expédition militaire. On lit dans l'exergue ADLOC. COH. c'eſt-à-dire, ADLOCUTIO COHORTIUM, *allocution aux cohortes.*

La ſeconde eſt de *Néron*, au revers de laquelle on trouve à peu-près le même type; la légende eſt la même.

La troiſième eſt de *Galba* repréſenté en habit de guerre, avec le ſeul mot ADLOCUTIO à l'exergue.

La quatrième eſt de *Nerva*, repréſenté en habit long ſur une tribune près d'un temple. On a mis

derrière l'Empereur deux autres figures d'hommes auſſi en habit long; & dans l'exergue ADLOCUTIO AUG.

La cinquième repréſente *Trajan*. La ſixième, *Hadrien*, qui fournit pluſieurs types d'*allocution*.

En voici deux ſingulières. On voit derrière l'Empereur le préfet du prétoire, & dans l'exergue ſur l'une, ALLOCUTIO COH. PRÆTOR. & ſur l'autre, COH. PRÆTOR. ſans ADLOCUTIO.

Dix autres médailles d'*Hadrien* le repréſentent haranguant en habit de guerre, & plus ordinairement à cheval qu'à pied, & pour légende, EXERCITUS BRITANNICUS. EXERCITUS CAPADOCIUS, DACICUS, GERMANICUS, HISPANICUS, MAURETANICUS, MÆSIACUS, NOSICUS, RHÆTICUS, LYRIACUS : c'eſt-à-dire, *armée contre la Brétagne*, la *Capadoce*, la *Dacie*, la *Germanie*, l'*Eſpagne*, la *Mauritanie*, la *Myſie*, la *Norique*, ou *ancienne Bavière*, les *Rhétes* ou *Rhétiens*, actuellement appellés les *Griſons*, la *Syrie*.

On trouve des *allocutions* dans des médailles de *Marc-Aurèle*, de *Luce*, de *Vère*, de *Commode*; mais dans celui-ci la légende eſt : FIDES EXERCITUS, la *fidélité de l'armée*. *Septime*, *Sévère*, *Caracalla*, *Géta*, ont le même type, & de ſemblables légendes. *Sévère-Alexandre* a : ADLOCUTIO AUG. COS. AUGUSTORUM CONSULUM. *Gordien* père, les deux *Philippes* père & fils, ſont repréſentés debout dans une tribune haranguant les troupes.

Il y a une médaille de moyen bronze très-rare, qui repréſente *Valérien* & *Galien* ſe regardant, avec ces mots : CONCORDIA AUGUSTORUM. Au revers

ces deux Princes sont debout sur une tribune, & ont le préfet du Prétoire derrière eux : ADLOCUTIO AUGUSTOR. *Postume* à trois types différens d'*allocutions* sans le mot ADLOCUTIO, mais avec EXERCITUS AUG. EXERCITUS ISC. EXERCITUS VAC. *Tacite*, ADLOCUTIO AUG. *Probus*, ADLOCUTIO MILITUM : *Numérien* & *Carin* son frère, ALLOCUTIO AUG. & dans l'exergue, REP. Si on desire de plus amples détails sur cet objet, il faut consulter l'*Histoire de l'Académie des Inscriptions, tom. I, p.* 240, & un Livre intitulé : *Science des Médailles.*

ALLUSION, subst. fém. (*Rhétorique.*) *Lusus in verbis vel in ideis.* Ce mot vient de la préposition *ad* & de *ludere*, parce qu'en effet l'*allusion* n'est qu'un jeu dans les *pensées*, ou dans les *mots*.

On appelle faire une *allusion* dans les *pensées*, lorsqu'on dit une chose qui a du rapport à une autre, sans faire une mention expresse de celle à laquelle elle a du rapport.

L'*allusion des pensées* est ou soutenue, ou passagère : dans le premier cas on peut la rapporter à l'*allégorie* ; dans le second, à la *métaphore*. *Voyez ces deux mots.*

Subir le joug est une *allusion* prise de l'usage où les Romains étoient de faire passer, sous une traverse, de bois portée sur deux montans, leurs ennemis, lorsqu'ils les avoient vaincus. On dit de la *jeunesse* qu'elle *s'épanouit* ; de la *vieillesse* qu'elle se *flétrit*, par *allusion* à une fleur nouvelle, ou qui vient d'éclore, ou qui va se dessécher.

On fait souvent *allusion* à quelque trait de morale

d'hiſtoire, à une anecdote, à une loi, à un uſage, &c. Rien ne donne plus de nobleſſe & de grace à la Poëſie & à l'Eloquence que cette figure, lorſqu'elle eſt employée avec diſcernement.

Le ſecond genre d'*alluſion* ſe fait par un jeu de *mots*, à peu-près ſemblables à ceux qu'on a pour objet. L'Evangile nous en fournit un exemple, lorſque JESUS-CHRIST dit à *S. Pierre :* » Tu es *Pierre*, & je » bâtirai mon Egliſe ſur cette *pierre.* « (1) Telle eſt encore celle qu'on trouve dans Quintilien à l'occaſion d'un homme cauſtique qu'on appelloit *Placidus*, & à qui on avoit donné, par *alluſion*, le nom d'*Acidus, aigre.* Ces ſortes d'*alluſions* ſont ordinairement froides.

Cicéron s'en eſt permis quelques-unes contre *Verrès*, dont le nom ſignifie en Latin, un *cochon.* Il dit dans un endroit, (*Verr.* 3. *n*°. 12.) *Alii, ut audiſtis, negabant mirandum eſſe,* JUS TAM NEQUAM ESSE VERRINUM: *alii etiam frigidiores, ſed qui ſtomachabantur, ridiculi videbantur eſſe, cum* SACERDOTEM *execrabantur qui* VERREM TAM NEQUAM *reliquiſſet.* (Le Préteur a qui *Verrès* avoit ſuccedé, s'appelloit *Sacerdos.*)

Il eſt impoſſible de traduire en notre langue ce paſſage, & de conſerver l'*alluſion.*

En voici une autre : *Ad* EVERRENDAM *provinciam venerat. Quod umquam, judices, hujuſmodi,* EVERRICULUM *ulla in provincia fuit?* (*Verr. 6. n*°. 53.)

---

(1) *Tu es* Petrus, *& ſuper hanc* petram *ædificabo Eccleſiam meam.* (Matth.)

Cicéron en faiſant ces plaiſanteries, qu'il ſentoit être froides & puériles, a ſoin d'annoncer plus haut dans ſon diſcours que ce ne ſont que des jeux de mots qu'il ſe permet, quoiqu'ils paroiſſent ne pas convenir à la gravité de ſon état, & à l'importance de la cauſe.

Il ne faut pas cependant condamner généralement toutes les *alluſions*. Il y en a de véritablement ingénieuſes, qui donnent de la grace aux diſcours qui ſont pleines de ſens, & fondées ſur une penſée ſolide, & une vraiſemblance naturelle.

Nous citerons par exemple cet endroit, où après avoir loué *Verrès* de la conduite juſte & déſintéreſſée qu'il avoit tenue dans une occaſion, il fait *alluſion* aux breuvages dont il eſt parlé dans la fable, & que *Circé* donna aux compagnons d'*Ulyſſe*, & par leſquels ils furent métamorphoſés en cochons.

» Que put faire *Verrès* de plus digne de l'eſtime » des hommes? De plus juſte pour adoucir l'infor» tune de cette femme? De plus courageux pour » s'oppoſer à la paſſion intéreſſée du queſteur? » Toutes ces choſes méritent les plus grands éloges; » mais ce ne ſont que de fauſſes lueurs. *Verrès*, comme » s'il ſe fût abreuvé dans la coupe enchantereſſe de » *Circé, devient, d'homme qu'il étoit, une bête imonde.* » Il reprend ſes premières inclinations. Il garde la » plus grande partie de la ſomme, & n'en donne à » cette femme que ce qu'il juge à propos. « (1)

---

(1) » *Quid enim facere potuit elegantius, ad hominum*

Dans l'examen que le même Orateur fit des Journaux d'un certain Négociant de Sicile, il se trouve que les cinq dernières lettres de ce mot VERRUTIUS, qui y revenoient souvent, étoient toujours effacées, & qu'il n'en restoit que les quatre premières lettres VERR. C'étoit un nom supposé, sous lequel *Verrès* s'étoit caché pour exercer une criante usure. Cicéron produisit cette pièce dans le procès, & dit : » Il faut que tous les hommes puissent voir, » non-seulement les indices, mais les preuves de » l'avarice la plus révoltante. Est-il possible de lire » le mot VERRUTIUS ? On en voit à la vérité les » premières lettres ; mais les dernières, qui terminent les noms, *cette queue de cochon*, est cachée » dans la boue dont on s'est servi pour l'effacer. « (1)

Cette *allusion*, ainsi que celle qui précède, n'ont aucune grace en notre langue.

» *existimationem ? Æquiùs ad levandam mulieris calamitatem ? Vehementiùs ad quæstoris libidinem coercendam ?* » *Summè hæc omnia mihi videntur esse laudanda. Sed* » *repente è vestigio*, EX HOMINE, TAMQUAM ALIQUO » CIRCÆO POCULO, FACTUS EST VERRES. *Reddit* » *se ad mores ; nam ex illâ pecuniâ magnam partem ad* » *se vertit : mulieri reddit quantulum visum est.* «

(Verr. 1, n°. 57.)

(1) » *Ut omnes mortales istius avaritiæ, non jam vestigia, sed ipsa cubilia videre possint. Videtis* VERRUTIUM ? *Videtis primas litteras integras ? Videtis extremam*

Nous remarquerons à l'occasion des *allusions*, qu'on ne doit jamais les tirer que des sujets connus, & même familiers aux auditeurs; autrement elles exigent une pénétration ou une contention d'esprit, dont tout le monde n'est point capable. Celui qui feroit *allusion* dans la société ordinaire, à quelque usage des *Caraïbes* ou des *Magellans*, la feroit ordinairement en pure perte.

A L M

* ALMANACH, subst. masc. (*Hist. Littér.*) *Ephemeris*. Un *Almanach* est une table qui marque les jours & les fêtes de l'année, le lever & le coucher du soleil, de la lune, &c. &c. &c.

On n'est pas d'accord sur l'étymologie de ce mot : quelques personnes pensent qu'il est formé des mots Arabes *al* & *manah*, qui veut dire, *compte*. D'autres prétendent qu'il vient du mot *manach*, qui signifie *calendrier*. Quelques Auteurs assurent que les Arabes l'empruntèrent des Egyptiens qui s'en étoient servis long-tems avant eux.

Golius lui donne une autre origine. Suivant un usage anciennement établi dans l'Orient, les Princes recevoient des présens de leurs sujets au commencement de chaque nouvelle année. Les Astronomes leur offroient des *éphémérides*, d'où est venu le

---

» *partem nominis*, CAUDAM ILLAM VERRIS, TAM-
» QUAM IN LUTO, DEMERSAM ESSE IN LITURA?
(*Verr.* 4, *n°.* 191.)

mot *Almanach*, qui signifie, ainsi que le mot *éphémérides*, *étrenne*, *présent*, &c.

Henri III, Roi de France, défendit par une Ordonnance de 1569, à tous faiseurs d'*Almanachs* de s'y permettre aucune prédiction sur les affaires d'Etat, & sur celles des particuliers. Ces précautions étoient sans doute très-sages dans un tems de superstition & d'ignorance, où l'opinion sur la certitude de l'*Astrologie judiciaire* étoit si accréditée, que la plûpart des Princes avoient des Astrologues à leur Cour, & que chacun s'empressoit de faire tirer son horoscope. *Catherine de Médicis* contribua sur-tout à lui donner de la vogue en France.

Le sage & judicieux Président de Thou donna dans les chimères de l'*Astrologie judiciaire*; & malgré la supériorité de ses talens, l'élévation de son génie, & l'étendue de ses connoissances, il paya à son siècle ce tribut absurde de crédulité & de superstition.

Nos *Almanachs* modernes répondent à ce que les Romains appelloient *fastes*. Il y en a qui renferment des instructions utiles, & qu'il seroit difficile de trouver ailleurs, sur les choses d'usage dans la vie œconomique, rurale, civile, &c.

L'*Almanach Royal*, le plus ample & le plus utile de tous, contient les naissances avec les alliances des Princes & Princesses de l'Europe; les noms des Cardinaux; ceux des Archevêques & Evêques du Royaume; des Ducs & Pairs; des Maréchaux de France; des Ministres; des Officiers Généraux sur terre & sur mer; des Conseils du Roi; des Membres du Parlement, & des autres Cours Sou-

veraines ; des Univerſités ; des Académiciens ; des Cenſeurs Royaux, &c. &c. &c.

Le public eſt inondé depuis pluſieurs années d'une multitude preſque innombrable d'Ouvrages frivoles, qui paroiſſent ſous la dénomination d'*Almanachs*, auxquels on ajoûte des épithètes ſingulières pour les rendre plus piquans, du moins par le titre, s'ils ne le ſont pas par le fond des choſes. Ils ſe reproduiſent en foule à chaque renouvellement d'année ſous des formes différentes, capables de ſervir d'appat à la curioſité, qui, quoique trompée tous les ans, ne laiſſe pas de ſe laiſſer prendre aux amorces qu'on lui offre. On doit les regarder comme des étrennes dignes en même-tems des Auteurs qui les préſentent, & de cette eſpèce du public avide de tout ce qui a un air de nouveauté, & qu'on en gratifie.

Parmi cette foule d'inſipides Ouvrages, il faut en diſtinguer cependant quelques-uns. Tels ſont l'*Almanach des Spectacles de Paris*, qui devient néceſſaire à ceux qui fréquentent le Théâtre ; celui des *Muſes*, qui eſt une collection des meilleures Pièces fugitives qui ont paru dans le cours de l'année précédente. Il a commencé en 1765.

Cette collection, faite avec beaucoup de diſcernement & de goût, ſauvera du naufrage un grand nombre d'Ouvrages agréables qui ſe trouveront par-là raſſemblés dans des recueils, que tous les gens de Lettres s'empreſſent d'acquérir. C'eſt preſque l'unique moyen d'arracher à l'oubli ce qui mérite d'intéreſſer la poſtérité, en ſéparant les bonnes Pièces, de

ces productions foibles & médiocres avec lesquelles elles sont confondues dans les Journaux.

AMA

AMATEUR, subst. masc. (*Hist. Litt.*) *Amator*. On appelle *amateurs* les personnes qui ont des connoissances des Sciences & des beaux Arts, qui les cultivent, mais qui ne pratiquent pas. Ce mot se dit principalement pour la Poësie, la Peinture, la Sculpture, la Gravure, la Musique. On les appelle en Italie *Virtuosi*, sur-tout pour la Musique. Rien n'est plus commun que le titre d'*amateur*, & rien n'est plus rare que de trouver des personnes qui le justifient.

AMB

* AMBIGUITÉ, subst. fém. (*Grammaire.*) *Ambiguitas*. Ce mot vient de *ambo*, qui veut dire *deux*, & de *ago*, qui veut dire *j'agis*.

» L'*ambiguité*, selon la définition qu'en donne l'Au-» teur des *Synonimes Français*, a un sens général » susceptible de plusieurs interprétations ; ce qui fait » qu'on a de la peine à démêler la pensée précise de » l'Auteur, & qu'il est même quelquefois impossible » de la démêler au juste. «

L'*ambiguité* est quelquefois affectée de la part des Auteurs ; c'est lorsqu'ils jugent à propos de ne répandre qu'une foible lumière, & de laisser quelque nuage sur des matières qu'il pourroit être dangereux de trop éclaircir. Hors de ce cas, elle est toujours

blâmable, ſur-tout quand il s'agit des choſes qui demandent la plus grande clarté, & dans leſquelles une interprétation fauſſe ou hazardée, peut tirer à conſéquence, comme en matière des Loix, pour la ſociété ; de Doctrine ou de Morale, en matière de Religion.

Perſonne n'ignore que la plûpart des querelles Théologiques, qui ont plus d'une fois troublé & bouleverſé les Etats, n'ont eu leur ſource que dans un mal-entendu, qui provenoit de quelque expreſſion *ambiguë*, & par conſéquent ſuſceptible de différentes interprétations.

Les diſputes Littéraires elles-mêmes n'ont point eu quelquefois d'autre fondement. En effet, il ſeroit difficile de comprendre que des hommes pleins d'eſprit & de raiſon puſſent embraſſer des ſentimens oppoſés, ſur des choſes très-ſimples ſouvent, & d'une diſcuſſion facile ; du moins tant que le délire de l'amour propre n'a pas corrompu leur jugement, & que la chaleur des diſputes n'a pas dénaturé, altéré, & obſcurci les matières.

Les définitions qu'on a données ſouvent du mot *nature*, *liberté*, ont produit des guerres de plume ſoutenues avec toute l'aigreur, & l'acharnement qu'inſpire l'eſprit de parti, & ont enfanté un nombre infini de volumes, qui, bien loin d'éclaircir les queſtions, n'ont fait que les embrouiller davantage.

Le langage *ambigu* eſt ordinairement celui de l'ignorance. Il annonce du moins une confuſion d'idées, & des connoiſſances mal digérées. Rien ne fatigue plus que cette contention que cauſe l'*ambiguïté*,

& rien n'afflige davantage le Lecteur que le doute pénible où il se trouve, s'il a saisi le vrai sens de l'Auteur.

» Il est certains esprits dont les sombres pensées
» Sont d'un nuage épais toujours embarrassées ;
» Le jour de la raison ne les sauroit percer.
» Avant donc que d'écrire apprenez à penser. «

(*Boileau, art Poët.*)

Le défaut de propriété & de justesse dans les mots, quelquefois une simple virgule, mise à un endroit plutôt qu'à un autre, rendent une phrase *ambiguë*, & font naître des doutes bien fondés sur son véritable sens.

On sait qu'à la naissance de ce qu'on appelle le *Bayanisme*, l'Université de Louvain députa vers le Pape Pie V. pour demander où devoit être mise une virgule, qui, selon la place qu'elle occupoit, changeoit absolument le sens d'une proposition essentielle dans la Bulle du premier Octobre 1567, qui condamnoit en *gros*, & *respectivement* soixante & seize propositions, extraites des Opuscules de *Baïus*, ou *Michel le Bay*.

Les suites de cette dispute sont un exemple frappant de l'influence qu'ont quelquefois sur les grands événemens, les choses qui paroissent les plus indifférentes, ou les moins importantes.

Les Prêtres des anciens oracles, les Sybilles, &c. avoient l'art d'envelopper leurs réponses, & de leur donner un double sens, qui à tout événement pût

sauver

ſauver l'honneur de leur Dieu, & juſtifier ſes prédictions.

Pyrrhus, Roi d'Epire, ayant conſulté l'oracle de *Delphes*, ſur la guerre qu'il alloit entreprendre contre les Romains, reçut cette réponſe *ambiguë*, qui le trompa par le ſuccès qu'elle ſembloit lui promettre :

» *Aio te*, *Æacida*, *Romanos vincere poſſe.* «

C'eſt-à-dire :

» Je décide, *Pyrrhus*, que tu pourras vaincre les Romains :

ou

» Je décide que les Romains pourront te vaincre, *Pyrrhus.* «

Penſer mûrement avant que d'écrire ; bien digérer ſes penſées ; n'employer jamais que le terme propre & uſité ; voilà le moyen d'éviter les *ambiguités ;* de donner à ce qu'on écrit un ſens fixe & déterminé, qui ne puiſſe jamais être confondu avec un autre.

Les jeunes gens ſont plus ſujets à tomber dans ce défaut, que les Auteurs exercés dans l'art d'écrire, à qui l'habitude de réfléchir a appris à développer leurs idées, & à les rendre avec juſteſſe & avec préciſion.

AMO

* AMOUR, ſubſt. maſcul. quelquefois féminin, ſur-tout dans les anciens Poëtes Français ; (*imitation.*) *Amor.*

L'*amour*, dont la meilleure définition est peut-être celle qu'en a donnée M. de Voltaire, dans ces deux vers qu'il composa pour mettre au bas d'une statue de ce Dieu, dans le jardin du château de Maisons;

» Qui que tu sois, voilà ton maître;
» Il le fut, il l'est, ou doit l'être. «

L'*amour*, dont on ne donneroit qu'une idée foible & imparfaite par une analyse qui ne pourroit qu'être froide; l'*amour* qu'on ne peut véritablement connoître que par les effets qu'il produit, joue, comme on le sait, le rôle le plus considérable dans nos Drames, dans nos Poëmes, dans les Romans, &c. C'est sous ce seul rapport, sous cet unique point de vue, que nous allons considérer ici cette passion.

Les anciens ne faisoient pas communément dans leurs Pièces Dramatiques le même usage que nous faisons de l'*amour*. Ils n'énervoient pas par d'insipides soupirs, & par des fadeurs langoureuses, les sujets vraîment tragiques qu'ils mettoient sur la scène. Ils ne mêloient point le langage doucereux des héros de Roman, avec l'expression mâle des vrais héros, de ces hommes seuls dignes de ce nom. La tendresse n'étoit point mise à la place d'un sentiment de grandeur, & une intrigue amoureuse étoit bien loin d'affoiblir & de relâcher le tissu de leurs Drames, dont la noblesse faisoit toujours la base & le caractère dominant.

Le Théâtre d'Athènes n'étoit point avili par ce

mêlange ridicule de grandeur & de foiblesse, dont l'effet le plus certain est de faire disparoître le héros, pour ne laisser voir que l'esclave de quelques passions. Le cothurne ne savoit point s'abaisser à rien qui fût indigne de lui, & la Muse tragique avoit conservé toute sa noblesse & toute sa dignité.

Notre Théâtre, sans doute supérieur à celui des Grecs par plusieurs endroits, lui est inférieur par celui-ci. Ce n'est pas sans raison qu'on a reproché, en général à notre nation, d'avoir amolli la Tragédie par trop de tendresse. Nos Poëtes tragiques n'ont que trop souvent mêlé des sentimens d'*amour* froids & déplacés avec des sujets héroïques, qui pouvoient sans peine se soutenir par eux-mêmes, & intéresser d'un bout à l'autre, sans avoir besoin de rien d'étranger. Ils ont plus d'une fois avili leurs héros par des foiblesses qui eussent déshonoré des hommes ordinaires. Ils ont fait un ennuyeux étalage de quelques sentimens de tendresse dans les occasions où ils ne devoient offrir que les mouvemens d'une passion noble & sublime.

On ne voit que trop souvent sur notre Théâtre de grands personnages de l'antiquité qui aiment comme des bergers; & il n'est que trop ordinaire de voir qu'un ridicule *amour* leur tient lieu de gloire & de vertu. C'est encore bien pis, lorsque cette passion a les caractères d'une froide & languissante coquetterie, & qu'elle s'exprime sur un ton familier, simple & naïf, qui n'appartient qu'à la Comédie.

On a admiré long-temps dans *Alcibiade*, Pièce foiblement écrite, & peu estimée, ces foibles vers

que le ton de la déclamation rendoit séduisans.

» Ah ! lorsque pénétré d'un amour véritable,
» Et gémissant aux pieds d'un objet adorable ;
» J'ai connu dans ses yeux timides ou distraits,
» Que mes soins, de son cœur ont pû troubler la paix :
» Que par l'aveu secret d'une ardeur mutuelle,
» La mienne a pris encor une force nouvelle ;
» Dans ces momens si doux, j'ai cent fois éprouvé,
» Qu'un mortel peut goûter un bonheur achevé, &c. «

Corneille, dont le génie si riche & si fécond eût pû offrir mille objets fort au-dessus de ces foibles intrigues de galanterie, les a employées cependant, pour se conformer, sans doute, au goût de son siècle. Après avoir peint les héros Grecs & Romains, sous les traits les plus sublimes, il leur a prêté des foiblesses incompatibles avec le caractère de noblesse & de grandeur qu'il sait si bien leur donner. Il faut convenir néanmoins que dans la plûpart de ses Tragédies, l'*amour* est subordonné à l'ambition, dont souvent il devient le ministre & l'esclave. Nous osons même assurer que Corneille ne pensoit pas que l'*amour* dût avoir la plus grande part dans ses Tragédies. Voici comme il s'en explique dans une Lettre qu'il écrivoit à S. Evremond.

» J'ai cru jusques ici que l'*amour* étoit une passion » trop chargée de foiblesse, pour être la dominante » dans une Pièce héroïque. J'aime qu'elle y serve » d'ornement, & non pas de corps ; & que les gran- » des ames ne la laissent agir, qu'autant qu'elle est

» compatible avec les plus nobles impreſſions. «

Racine, né avec une imagination vive & un cœur tendre, trouvant l'*amour* établi ſur la ſcène, & en poſſeſſion d'occuper une place dans tous les Drames, en fit preſque la baſe dans la plûpart de ſes Pièces, ſoit par la diſpoſition de ſon cœur, ſoit pour ſuivre le goût dominant de ſon ſiècle, ſoit à l'imitation du grand-homme qui avoit ouvert & parcouru cette carrière avant lui, ou peut-être par tous ces motifs à la fois. Auſſi eſt-il le Poëte du ſentiment; & ce n'eſt pas ſans raiſon qu'on l'a comparé à une colombe qui gémit dans des boſquets de myrthe, au milieu des roſes.

Tous les Poëtes qui le ſuivirent, imitèrent ſon exemple, ſans porter leurs vues plus loin. Ils exagerèrent même le goût de Racine pour les paſſions tendres. La morale des Opéra de Quinault entra dans preſque toutes les ſcènes tragiques; & le goût de la galanterie prévalut juſqu'à tel point ſur notre Théâtre, que les deux maîtres de la ſcène jugèrent dignes de la Tragédie, les adieux de *Titus* & de *Bérénice;* & traitèrent l'un & l'autre, mais avec un ſuccès différend, un ſujet qui n'offroit que la matière d'une élégie amoureuſe.

La Pièce de Corneille eſt entièrement oubliée aujourd'hui, & paroît indigne de ce grand-homme. Racine, admirable dans l'art de développer ce qu'il y a de plus délicat & de plus ſéduiſant dans l'*amour*, eut le ſecret d'intéreſſer pendant cinq actes, dans une Tragédie, dont le ſujet peut ſe réduire à ce peu de mots: *Je vous aime, & je vous perds.*

Le ſuccès de cette Pièce confirma le public dans la perſuaſion où il étoit déjà , que la Tragédie ne pouvoit ſe paſſer d'*amour* , & que ce ſentiment en faiſoit le principal mérite.

Racine qui avoit compris , mais trop tard , que toutes ces intrigues amoureuſes , ces ſentimens de jalouſie & de coquetterie , n'étoient propres qu'à avilir le Théâtre, n'accorda rien à cet égard au goût de ſon ſiècle ; quand il compoſa *Athalie* , Pièce de laquelle il bannit entièrement l'*amour* , ce qui fut cauſe qu'elle fut très-mal accueillie , & qu'on s'obſtina à ne pas rendre juſtice à ce chef-d'œuvre de la Scène Françaiſe. Il y a lieu de croire que s'il eût quitté plus tard le Théâtre , il auroit travaillé dans ce même genre. Il avoit commencé l'*Iphigénie en Tauride* , & n'avoit point fait entrer l'*amour* dans ſon plan.

Quand l'*amour* ne joue pas dans une Pièce un rôle principal , quand il n'entre pas dans la conſtitution du Drame comme partie eſſentielle & néceſſaire , au lieu d'être un reſſort utile qui ſerre le nœud , il ne fait que l'affoiblir. Il diviſe l'intérêt dominant que tout doit concourir à augmenter ; il refroidit l'ame des ſpectateurs , dont l'émotion & le trouble doivent toujours aller en croiſſant de ſcène en ſcène , ſans que le ſpectateur en ſoit diſtrait trop ſenſiblement. Dans le *Cid* , par exemple , l'*amour* de l'*Infante* devant être néceſſairement ſubordonné à celui de *Chimène* , il ne peut que rendre la Pièce languiſſante. Celui de *Martian* pour *Eudoxe* , ne peut que paroître froid à côté de l'intérêt principal.

C'eſt ſans doute un grand défaut dans l'*Electre* de Crébillon de lui avoir ſuppoſé de l'*amour* à elle, dont le nom, dans ſon étymologie, ſignifie, *ſans foibleſſe*, & que toute l'antiquité a repréſentée, ne reſpirant que la vengeance du meurtre de ſon père. Ce noble reſſentiment étoit l'unique paſſion qu'il falloit lui ſuppoſer. Il en eſt de même de l'*amour* d'*Oreſte* pour *Iphianaſſe* dans la même Pièce. Ces ſentimens ſont d'autant moins convenables à ces deux perſonnages, que l'*amour* ne fait rien dans la cataſtrophe. On ne parle preſque d'*amour* dans cette Pièce que pour en parler.

Dans celle de *Radamiſte* & de *Zénobie*, l'*amour* de *Pharaſmane* pour *Zénobie* n'eſt pas moins condamnable. Que fait cet *amour* au fond de la Tragédie, qui d'ailleurs offre le plus grand intérêt, & les ſituations les plus théâtrales? C'eſt une imitation de Racine qui a rendu *Mithridate* amoureux de *Monime*, dont ſes deux fils ſont également épris. Mais on n'a pas moins reproché ce défaut à ce dernier.

Lorſque l'*amour* n'eſt pas pris dans le fond du ſujet, il doit au moins s'unir à lui dans la marche de l'action, & ſervir à la dénouer; ſans quoi il refroidit l'intérêt, au lieu de l'augmenter. C'eſt ainſi que dans *Phèdre*, l'*amour* d'*Hyppolite* pour *Aricie* s'unit au ſujet principal de la Pièce au quatrième acte, où ce Prince s'en ſert pour ſe juſtifier auprès de *Théſée* des calomnies dont on l'a noirci.

» Non, mon père, ce cœur (c'eſt trop vous le céler,)
» N'a point d'un chaſte *amour* dédaigné de brûler;

» Je confesse à vos pieds ma véritable offense:
» J'aime, j'aime, il est vrai, malgré votre défense.
» *Aricie* à ses loix tient mes vœux asservis:
» La fille de *Pallante* a vaincu votre fils.
» Je l'adore; & mon cœur à vos ordres rebelle,
» Ne peut ni soupirer, ni brûler que pour elle. «

Et dans la sixième scène du même acte il sert à faire éclater les fureurs de la jalousie de *Phèdre*.

» *Œnone*, qui l'eût cru? j'avois une rivale.

ŒNONE.

» Comment?

PHÈDRE.

» *Hyppolite* aime, & je n'en puis douter:
» Ce farouche ennemi qu'on ne pouvoit dompter,
» Qu'offensoit le respect, qu'importunoit la plainte;
» Ce tigre que jamais je n'abordai sans crainte,
» Soumis, apprivoisé, reconnoît un vainqueur.
» *Aricie* a trouvé le chemin de son cœur.

ŒNONE.

» *Aricie*?

PHÈDRE.

» Ah, douleur! non encor éprouvée!
» A quels nouveaux tourmens je me suis réservée?
» Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,
» La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords;

» Et d'un refus cruel l'insupportable injure
» N'étoient qu'un foible essai du tourment que j'endure.
» Ils s'aiment. Par quel charme ont-ils trompé mes yeux?
» Comment se sont-ils vus ? Depuis quand ? Dans
» quels lieux ?
» Tu le savois. Pourquoi me laissois-tu séduire ?
» De leur furtive ardeur ne pouvois-tu m'instruire ?
» Les a-t-on vû souvent se parler, se chercher ?
» Dans le fond des forêts alloient-ils se cacher ?
» Hélas ! ils se voyoient avec pleine licence.
» Le ciel de leurs soupirs approuvoit l'innocence.
» Ils suivoient sans remords leur penchant amoureux ;
» Tous les jours se levoient clairs & sereins pour eux.
» Et moi triste rebut de la nature entière,
» Je me cachois au jour, je fuyois la lumière.
» La mort est le seul Dieu que j'osois implorer :
» J'attendois le moment où j'allois expirer.
» Me nourrissant de fiel, de larmes abreuvée,
» Encor dans mon malheur de trop près observée,
» Je n'osois dans mes pleurs me noyer à loisir ;
» Je goûtois en tremblant ce funeste plaisir.
» Et sous un front serein déguisant mes allarmes,
» Il fallut bien souvent me priver de mes larmes.

ŒNONE.

» Quel fruit recevront-ils de leurs vaines amours ?
» Ils ne se verront plus ?

PHÈDRE.

» Ils s'aimeront toujours.

» Au moment où je parle : ah ! mortelle pensée !
» Ils bravent la fureur d'une amante insensée.
» Malgré ce même exil, qui va les écarter,
» Ils font mille sermens de ne se point quitter.
» Non, je ne puis souffrir un bonheur qui m'outrage.
» *Œnone* prends pitié de ma jalouse rage :
» Il faut perdre *Aricie* ; il faut de mon époux
» Contre un sang odieux réveiller le courroux.
» Qu'il ne se borne point à des peines légères ;
» Le crime de la sœur passe celui des frères.
» Dans mes jaloux transports je le veux implorer.
» Que fais-je ? Où ma raison se va-t-elle égarer ?
» Moi jalouse ! & *Thésée* est celui que j'implore !
» Mon époux est vivant, & moi je brûle encore !
» Pour qui ? Quel est l'objet où prétendent mes vœux ?
» Chaque mot sur mon front fait dresser mes che-
» veux.
» Mes crimes désormais ont comblé ma mesure :
» Je respire à la fois le crime & l'imposture.
» Mes homicides mains promptes à me venger,
» Dans le sang innocent brûlent de se plonger. «

Cet *amour* entre dans la catastrophe. *Hyppolite*, banni par son père, engage son amante à l'accompagner dans son exil ; & sur le point d'expirer, il s'occupe d'elle ; il la confie à *Théramène*, & le charge de la recommander à son père.

» Prens soin, après ma mort, de la triste *Aricie*.
» Cher ami, si mon père un jour désabusé,
» Plaint le malheur d'un fils faussement accusé :

» Pour appaiser mon sang, & mon ombre plaintive,
» Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive;
» Qu'il lui rende..... «

Bannir l'*amour* des Tragédies, comme indigne des héros qu'on met sur la scène, c'est en les élevant au-dessus du reste des hommes, leur ôter ce qui nous unit à eux par un secret rapport; mais en les rapprochant de nous, pour les rendre plus intéressans, gardons-nous de les avilir, en leur prêtant des foiblesses qu'ils n'ont point eues, ou en exagérant celles qui leur sont attribuées. Conservons aux grands hommes leur caractère propre : la délicatesse du spectateur se sent toujours blessée quand on les rabaisse par des défauts qu'ils n'avoient pas. Notre *amour* propre s'intéresse en quelque sorte à leurs vertus, une fois décidées, & l'on ne sauroit y apporter aucun changement sans nous déplaire.

Comme la Tragédie doit sur-tout développer les passions & les sentimens, & qu'elle doit avoir pour objet principal d'exciter la terreur & la pitié, on ne peut douter que l'*amour*, qui a un sentiment vif & impétueux, & qui donne le plus grand ressort à l'ame, ne fasse entreprendre les choses les plus héroïques ou ne précipite ceux qui éprouvent cette passion, dans les crimes les plus atroces, n'offre une foule de situations très-pathétiques, & très-propres à remplir l'objet de la Tragédie. Ce sentiment développé avec toute l'énergie dont il est susceptible, mis sur-tout en opposition avec l'honneur, le devoir, la religion, peut être l'ame & le nœud d'une Pièce dramatique.

C'eſt de toutes les paſſions la plus générale, & par conſéquent celle qui doit le plus univerſellement intéreſſer. Les exemples des malheurs qu'il cauſe, & des ſuites funeſtes qu'il entraîne ſouvent après lui, ſont d'autant plus effrayans que chacun s'y trouve plus exposé; & tandis que la compaſſion nous arrache des larmes pour les infortunés qu'il a précipités dans quelque abîme, nous ſommes troublés & agités par la crainte de devenir nous-mêmes les victimes de pareils malheurs. C'eſt une paſſion redoutable & funeſte, & la peinture de ſes dangers ne peut qu'être une leçon utile au monde.

Après les ſentimens de la nature, l'*amour* eſt peut-être de toutes les paſſions la plus théâtrale & la plus touchante : mais l'*amour* en fureur, l'*amour* au déſeſpoir; l'*amour* révolté contre la nature, contre la vertu; l'*amour* en proie aux emportemens & aux tranſports de la jalouſie; l'*amour* ſe ſacrifiant par un effort violent & pénible au devoir, à la patrie. Voilà l'*amour* qui eſt vraiment tragique, & qui ne manque jamais de produire ſur le Théâtre les effets les plus touchans!

Mais on ne doit l'y repréſenter qu'armé d'un poignard, & combattu par les remords. Il faut ou qu'il conduiſe aux malheurs & aux crimes, pour faire voir combien ſes tranſports ſont dangereux; ou que la vertu en triomphe, pour montrer qu'il n'eſt pas invincible.

En un mot, l'*amour* véritablement digne du Théâtre tragique, doit déchirer le cœur, & arracher des larmes. Tout autre *amour* n'eſt digne que de l'Églogue

ou de la Comédie. *Médée* livrée à toutes les fureurs de la jalousie, désespérant de ramener à elle *Jason* qui l'abandonne pour *Créüse*, a recours aux enchantemens pour faire périr sa rivale, & égorge de ses mains ses propres enfans, pour mieux se venger de son perfide époux. Elle ne peut qu'intéresser vivement, malgré les horreurs auxquelles elle se porte. On la plaint d'y avoir été réduite. Elle est amante; elle est trahie de sang froid; elle est furieuse; elle peut tout par ses enchantemens; on lui pardonne presque les forfaits qu'elle commet. C'est l'*amour* qui en est le principe; & ce qui vient de cette passion, on a la foiblesse de le regarder comme un malheur. Il excite la terreur & la pitié; par conséquent il est tragique.

Le *Cid* est transporté d'*amour* pour *Chimène*, & l'honneur lui fait un devoir de laver l'affront qu'a reçu son père & le sien propre dans le sang du père de son amante. Ces deux sentimens opposés l'entraînent chacun de son côté avec une égale violence. Il lutte avec effort entre ces deux passions rivales, dont les intérêts ne peuvent se concilier, & qui exigent avec tyrannie le sacrifice l'une de l'autre. Un flux & reflux de contrariétés qui le poussent & qui le retiennent, le mettent dans une situation propre à émouvoir les ames les moins sensibles.

Celle de *Chimène* n'est pas moins attendrissante. Elle aime éperduement *Rodrigue*, & elle est obligée de poursuivre la vengeance du meurtrier de son père, qui n'est autre que son amant, & un amant qu'elle adore. Quels combats! Quels chocs violens!

La nature armée contre l'*amour*, & réciproquement l'*amour* soulevé contre la nature. Quels objets plus intéressans, plus capables d'émouvoir, d'attendrir, d'arracher des larmes !

Zaïre trouve dans *Orosmane* son amant, l'ennemi de sa famille, celui qui non content d'avoir ravi la couronne à *Lusignan* son père, l'a chargé d'indignes fers, & retenu vingt ans dans un cachot affreux. Elle a à décider entre l'*amour* le plus violent, & ce qu'elle doit à la religion de ses pères. Quels orages une telle situation ne doit point exciter dans son ame vive & sensible ? La jalousie d'*Orosmane*, irritée sans cesse par les irrésolutions de son amante qui semble méditer une infidélité, éclate par les plus violens transports, se répand en injures, s'abandonne aux plus furieux emportemens, & le porte enfin à poignarder celle qu'il adore. Quelle source de vrai tragique ! Quels coups de Théâtre ! Quelles situations !

Alzire partagée entre un époux qu'elle déteste, & un amant qu'elle adore ; *Ariane* abandonnée dans l'île Naxe par son perfide amant ; *Phèdre* entraînée par un *amour* criminel, contre lequel elle arme envain sa foible raison, sont tout autant de sujets vraiment tragiques, tous susceptibles du plus grand pathétique ; tous également propres à exciter la terreur & la pitié.

Concluons de tout ce que nous venons de dire, que l'*amour* est une passion extrêmement théâtrale, & celle de toutes dont l'imitation est la plus propre à frapper le commun des hommes ; mais qu'on ne

doit le montrer dans la Tragédie, qu'autant qu'il produit des mouvemens violens qui ébranlent l'ame, & qui l'agitent; qu'autant qu'il fait naître des sentimens de terreur & de pitié, & qu'il est accompagné de tout ce qui peut le rendre dangereux & redoutable. Que cette passion doit être prise du fond du sujet même, ou s'y unir intimement; que le mauvais usage qu'on en a fait n'a servi qu'à avilir le cothurne, en changeant la nature de la Tragédie. Qu'enfin, les autres sentimens, les autres passions, indépendamment de celle-là, peuvent devenir une source de véritable tragique, comme dans *Athalie*, *Mérope*, &c.

Ce dernier principe n'est pas particulier à la Tragédie; on peut l'appliquer à la Comédie, à l'Opéra, à l'Épopée, à la Poësie Pastorale, au Roman, &c. Il est très-possible d'attaquer les ridicules des hommes, de fronder leurs vues, de créer des objets phantastiques, de personnifier les passions, & d'employer tous les ressorts du merveilleux; de chanter un héros, & de raconter une action digne de lui; de consacrer les innocens loisirs dont jouissent les bergers, à des objets capables d'intéresser, quoique l'*amour* ne soit pas le sujet de leurs chansons. Il est possible de représenter les hommes dans des situations agréables, attendrissantes, & pathétiques, sans que la tendresse soit le principe des impressions qu'on fera naître.

Les Italiens sont, sans contredit, aussi sensibles & aussi galans que nous pouvons l'être; mais ils se sont bien gardés de gâter leur Opéra, en n'y offrant

qu'une ſeule paſſion. On n'y connoît chez nous que celle de l'*amour*, &, ordinairement, de l'*amour voluptueux* ; mais ils ont enrichi la ſcène en traitant bien d'autres ſentimens, dont l'imitation eſt digne d'intéreſſer tout cœur honnête & vertueux. Ils ont ſu puiſer dans la tendreſſe conjugale, maternelle & filiale ; dans l'amitié, dans la générosité, & la bienfaiſance, dans l'*amour* de la patrie, & dans pluſieurs autres vertus ſociales des ſituations extrêmement attendriſſantes, des ſentimens vifs & pathétiques, propres à faire briller le talent de l'Auteur, & à intéreſſer le ſpectateur.

M. de Fontenelle veut que les bergers ne ſoient animés d'aucune autre paſſion que de celle de l'*amour*. *Voyez* ce que nous avons dit à cette occaſion dans le mot ACTION DE LA POESIE PASTORALE, BERGER, &c.

AMOUREUX, AMOUREUSE, (rôle d') adjectif, (*déclamation théâtrale.*) *Amator*, *amatrix*. On appelle en terme d'art Dramatique, *amoureux* & *amoureuſe*, les Acteurs ou les Actrices qui jouent les rôles principaux d'*amans* ou d'*amantes* dans une Comédie. Tels ſont les rôles de *Valère* dans le *Légataire*, &c.

A M P

AMPHIBOLOGIE, ſubſt. fém. (*Gramm.*) *Amphibolia*. Ce mot vient du Grec *amphi*, prépoſition qui veut dire *environ*, *autour*, & *ballo* qui ſignifie *jetter*. On a ajouté à ces deux mots *logos*, qui veut dire en Grec *parole*, *diſcours*.

On n'a jamais dit *amphibologia* ni en Grec, ni en Latin,

Latin, excepté lorſque ces deux langues ont dégénéré. Eraſme a employé ce mot, & n'a pas eu d'imitateurs.

On peut voir à l'occaſion de l'*amphibologie*, ce que nous avons dit de l'*ambiguité ;* nous ajouterons ici que l'*amphibologie* vient plutôt de la tournure de la phraſe & de l'arrangement des mots, que de ce que les termes ſont équivoques.

La langue Françaiſe eſt plus propre que la Latine & que la Grecque, pour annoncer les choſes naturellement & avec clarté. Mais elle peut avoir ſes *amphibologies* à cauſe de ſes rélatifs. Comme par exemple, *le cheval d'Alexandre qu'Apelle peignit.* On ne ſait ſi le *que* porte ſur *Bucéphale*, ou ſur le vainqueur de *Porrus.*

C'eſt le fils de mon Roi *que* vous perſécutez.

On ignore ſi c'eſt le *fils*, ou le *Roi* qui eſt perſécuté. Il faut s'étudier avec ſoin à éviter ces façons de s'exprimer qui ſont vicieuſes. *Voyez* AMBIGUITÉ.

AMPHIBRAQUE, ſubſt. maſc. (*méchan. des vers.*) *Amphibrachius.* C'eſt un terme de Poëſie Grecque & Latine, qui ſignifie un pied de trois ſyllabes, dont la première & la dernière ſont brèves, & celle du milieu longue ; comme par exemple dans *ămārĕ*, *ămōrĭs*, &c.

Ce mot vient du Grec *amphi*, qui ſignifie *circum*, *autour ;* & de *brachus*, *brevis*, *bref.* C'eſt comme s'il y avoit bref autour, & long dans le milieu.

On l'appelle auſſi *brachicorée*.

AMPHIMACRE, ſubſt. maſc. (*méch. des vers.*) *Amphimacer*. Pied de la Poëſie Grecque & Latine, qui eſt composé de trois ſyllabes, une brève entre deux longues. C'eſt tout le contraire de l'*amphibraque*. Exemple, *ōmnĭūm*, *cāstĭtās*, &c.

Ces mot eſt composé d'*amphi*, *autour* ; & *macros*, long ; c'eſt-à-dire, long dans ſes extrêmités.

On appelle quelquefois l'*amphimacre*, *creticus* & *fecennius*. *Voyez Quintilien*, *Liv. IX*, *ch.* 4.

AMPHITHÉATRE, ſubſt. maſc. (*Hiſt. Dram.*) *Amphitheatrum*. L'*amphithéâtre* étoit chez les Romains un bâtiment ſpacieux, rond ou ovale, dont l'eſpace du milieu étoit environné des ſiéges élevés les uns au-deſſus des autres, avec des portiques en dedans & en dehors. C'eſt là où le peuple s'aſſembloit pour voir le ſpectacle, des gladiateurs, ou des bêtes féroces.

Chez nous l'*amphithéâtre* eſt la partie qui eſt oppoſée au théâtre dans une ſalle de ſpectacle. Il eſt de la même hauteur que le théâtre, & eſt garni de bancs parallèles, placés les uns devant les autres ſur un plan incliné comme le parterre. Il eſt au-deſſous des premières loges, & domine ſur le parterre. L'*amphithéâtre* eſt ordinairement le lieu que les amateurs choiſiſſent par préférence à l'Opéra.

AMPLIFICATION, ſubſt. fémin. (*Rhétorique.*) *Amplificatio*. Ariſtote définit l'*amplification*, *une partie du diſcours dont l'Orateur ſe ſert pour aggraver un crime, exagérer une louange, étendre une narration, préſenter les objets ſous différentes formes, & pour exciter dans*

l'ame de ses auditeurs les sentimens qu'il veut leur inspirer. Une pareille définition paroît convenir autant au Déclamateur & au Sophiste, qu'au véritable Orateur.

Cicéron la définit, *une argumentation véhémente, une affirmation énergique qui persuade, en remuant les passions.*

Quintilien, & tous ceux qui ont donné des régles d'éloquence, regardent l'*amplification* comme l'ame du discours.

Quelques-uns l'ont définie, *un discours qui donne de la grandeur aux choses.* Longin blâme cette définition, qui peut convenir au sublime, au pathétique, & aux figures de Rhétorique, qui donnent, selon lui, au discours un caractère de noblesse & d'élévation. Il ajoute, en la comparant au sublime, que celui-ci a pour objet principal, la hauteur & l'élévation des pensées; & celle-là, la multitude des paroles: que le sublime se trouve quelquefois dans un seul mot; mais que l'*amplification* ne subsiste que par la pompe & l'abondance des idées.

L'*amplification* est donc le résultat des pensées vives, fortes, nobles, sublimes, agréables, &c. qui naissent d'un sujet, & de toutes les circonstances particulières des choses que l'Orateur ou le Poëte traitent. C'est elle qui donne à la Poësie ces graces, cette abondance qui étonnent, & qui ravissent. Par elle, le discours devient plus intéressant; le raisonnement acquiert un nouveau dégré de force, & de nouvelles armes pour persuader. Sa marche ordinaire, est d'étendre une image, ou un raisonnement; d'ajouter

à ſes preuves tout ce qui peut contribuer à les étayer. Elle augmente les idées qui avoient été préſentées dans l'éloignement, & rend ſenſibles les rapports que d'autres objets ont avec elles.

On voit par-là, combien nous ſommes éloignés de donner le titre d'*amplification* à cet amas de phraſes traînantes, à cet aſſemblage des paroles oiſives, dans leſquelles certains Auteurs noyent leur ſujet, à ce ſtyle verbeux & languiſſant, par lequel on exténue plutôt les penſées, qu'on ne les *amplifie*. Rien n'eſt plus contraire à la vraie éloquence, que ce vain appareil de penſées uſées, ou de mots entaſſés, qu'on nous offre ſouvent pour une preuve de fécondité. *Voyez* ABONDANCE.

Il ne faut pas confondre dans le diſcours les *preuves* avec l'*amplification*. Les premières ſont faites pour donner aux objets obſcurs ou controverſés la vérité ou la clarté dont ils ont beſoin ; & l'*amplification* leur donne de plus, la nobleſſe, l'élévation, le coloris, &c. dont ils ſont ſuſceptibles. Ainſi un enchaînement des penſées, un tiſſu de raiſonnemens peuvent être, en même-tems, & *preuve* & *amplification*.

On diſtingue de deux ſortes d'*amplifications*. L'une ſe rapporte aux *mots*, & l'autre aux *penſées*.

L'*amplification* par les mots ſe fait 1°. par les *métaphores*. Exemple :

» Venez troupe meurtrière,
» La nuit qui dans ſa carrière

» Fuit à pas précipités,
» Va bientôt laisser éclore,
» De votre dernière aurore,
» Les foudroyantes clartés. «

(*Rousseau.*)

2°. L'*amplification* de mots se fait par des *synonimes*; comme quand on dit : *O douleur ! ô regrets ! ô rage ! ô désespoir ! J'assure, j'atteste* & *certifie*. Boileau, parlant de Virgile, dit :

» O que j'aime bien mieux cet Auteur plein d'adresse,
» Qui, sans faire d'abord de si haute promesse,
» Me dit d'un ton *aisé, doux, simple, harmonieux*, &c. «

(Art. Poët. ch. 1.)

3°. Elle se fait par *hyperbole*. Virgile dit de la flêche qui perça *Camille*. (1)

» La flêche pénétrant bien avant dans son sein,
» s'abreuva de son sang. «

Le même Auteur avoit dit, pour marquer la légéreté de cette même Princesse à la course : (2)

» La belliqueuse *Camille* étoit endurcie aux péni-
» bles travaux de la guerre; plus vîte que le vent,

---

(1) » *Virgineumque altè bibit acta cruorem.* «

(Eneïde, Liv. IX.)

(2) » *Prælia virgo*
» *Dura pati, cursuque pedum prevertere ventos.*

» elle auroit pû voler sur un champ couvert d'épis, » sans les faire plier sous ses pas ; ou se frayer une » route au milieu de la mer, & courir sur les flots, » sans mouiller ses pieds légers. «

Rousseau, après avoir parlé du sacrifice que *Circé* avoit fait aux Dieux du Ténare pour rappeller *Ulysse*, l'objet de ses tristes amours, dit :

» Mille noires vapeurs obscurcissent les airs ;
» Les astres de la nuit interrompent leur course ;
» Les fleuves étonnés remontent vers leur source,
» Et *Pluton* même tremble en son affreux séjour.
» Sa voix formidable
» Trouble les Enfers ;
» Un bruit formidable
» Gronde dans les airs ;
» Un voile effroyable
» Couvre l'univers.
» La terre tremblante
» Frémit de terreur ;
» L'onde turbulente
» Mugit de fureur ;
» La lune sanglante
» Recule d'horreur. »

(*Cantate de Circé.*)

» *Illa, vel intactæ segetis per summa volaret*
» *Gramina, nec teneras cursu læsisset aristas :*
» *Vel mare per medium, fluctu suspensa tumenti,*
» *Ferret iter, celeres nec tingeret æquore plantas.* «

(Enéide, Liv. VII.)

4°. L'*amplification de mots* ſe fait par des *périphraſes*.

M. le Chancelier d'Agueſſeau, pour ſignifier chaque habitant des Provinces de France, qui ſont régies par des Coutumes différentes, dit :

» Chaque citoyen de ce grand nombre de petits
» Etats, que forme dans un ſeul la diverſité des loix
» & des mœurs. «

Racine a fait parler *Mitridate* comme il le devoit ; & forcé de faire avouer à ce Prince qu'il avoit été vaincu par les Romains, il lui met dans la bouche cette périphraſe qui jette un voile ſur ſa défaite humiliante.

» Pendant que l'ennemi, par ma fuite trompé,
» Traînoit après ſon char un vain peuple occupé,
» Et gravant ſur l'airain ſes frêles avantages,
» De mes Etats conquis enchaînoit les images, &c. «

Avec quelle adreſſe le même Auteur fait avouer à *Phèdre* ſa paſſion pour *Hyppolite* à qui elle parle. Il n'eſt peut-être pas d'*amplification* par *périphraſes* qu'on puiſſe comparer à celle-ci.

» Oui, Prince, je languis, je brûle pour *Théſée*,
» Je l'aime, non point tel que l'ont vû les enfers ;
» Volage adorateur de mille objets divers,
» Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche ;
» Mais fidèle, mais fier, & même un peu farouche,
» Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après ſoi,
» Tel qu'on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous voi. «

5°. Elle peut ſe faire par des *répétitions*.

Camille dit à ſon frère qui vient de tuer ſon amant :

» *Rome*, l'unique objet de mon reſſentiment ?
» *Rome* à qui vient ton bras d'enlever mon amant ?
» *Rome*, que je déteſte, & que ton cœur adore,
» *Rome*, enfin, que je hais, parce qu'elle t'honore ? «

(*Corneille*, *Trag. des Hor.*)

Narbal veut exprimer ſa tendreſſe & ſes regrets à *Télémaque*, qui eſt ſur le point de le quitter. » *Heu-* » *reux*, lui dit-il, *heureux!* qui pourroit vous ſuivre » juſques dans les rivages les plus inconnus. *Heureux!* » qui pourroit vivre & mourir avec vous ! «

Virgile, parlant d'*Orphée* qui avoit perdu ſa chère *Euridice*, dit :

» Là, ſeul, touchant ſa lyre, & charmant ſon veuvage,
» Tendre épouſe ! c'eſt *toi*, qu'appelloit ſon amour ;
» *Toi* qu'il pleuroit la nuit, *toi* qu'il pleuroit le
» jour. « (1)

(*Traduct. de Géorg. de M. Delille.*)

7°. Elle peut ſe faire par *gradation*.

---

(1) *Ipſe cavâ ſolans ægrum teſtudine amorem*,
Te, *dulcis conjux*, te, *ſolo in littore ſecum* ;
Te, *veniente die*, te, *decedente*, *canebat*.
(Georg. Liv. IV.)

Cicéron, dans une de ses Oraisons contre *Verrès*, s'écrie :

» C'est un attentat d'enchaîner un citoyen Romain ; c'est un crime de le frapper ; le condamner » à la mort est presque un parricide. Que dirai-je » de l'attacher à une croix ? Je ne trouve pas de terme » capable d'exprimer ce que cette action a d'horrible. Cependant *Verrès* ne s'en est point tenu à cette » cruauté. *Qu'il voie sa patrie en expirant*, a-t il dit ; » *qu'il meure sous les yeux des loix & de la liberté*. Ce » n'est pas seulement *Gavius* que vous avez crucifié, » *Verrès*, ce n'est pas un citoyen Romain inconnu ; vous » avez trahi, par ce supplice infâme, les droits des » citoyens ; vous avez porté la plus cruelle atteinte » à la liberté Romaine. « (1)

Il y a d'autres figures de *mots* qui servent à l'*amplification*. Nous nous en occuperons dans les articles où nous parlerons de ces figures.

L'*amplification* de pensées se fait 1°. par un assemblage de *définitions*. Cicéron appelle l'Histoire, » le témoin de tous les siècles, le flambeau de la

---

(1) *Facinus est vinciri civem Romanum ; scelus, verberari ; propè parricidium necari. Quid dicam in crucem tollere ? Verbo satis digno tam nefaria res appellari nullo modo potest. Non fuit his omnibus iste contentus.* Spectet, *inquit*, patriam, in conspectu legum, liberatisque moriatur. *Non tu hoc loco Gavium ; non unum, hominem nescio quem, civem Romanum, sed communem libertatis & civitatis causam in illum cruciatum & crucem egisti.*

» vérité, l'aliment de la mémoire ; elle nous offre, » dit-il, des leçons de conduite, & nous découvre » tout ce que l'antiquité cachoit à nos yeux. « (1)

Autre exemple de Fléchier.

» Qu'eſt-ce que l'eſprit dont les hommes paroiſſent » ſi vains ? Si nous le conſidérons dans ſa nature, » c'eſt un feu qu'une maladie, qu'un accident amor- » tiſſent ſenſiblement. C'eſt un tempérament déli- » cat qui ſe dérègle ; une heureuſe conformité d'or- » ganes qui s'uſent ; un aſſemblage & un certain » mouvement d'eſprits qui s'épuiſent & ſe diſſipent ; » c'eſt la partie la plus vive & la plus ſubtile de » l'ame, qui s'appeſantit, & qui ſemble vieillir avec » le corps ; c'eſt une fineſſe de raiſon qui s'évapore.... » Si nous le conſidérons ſelon Dieu, c'eſt une partie » de nous-même, plus curieuſe que ſavante, qui » s'égare dans ſes penſées ; c'eſt une puiſſance orgueil- » leuſe qui eſt ſouvent contraire à l'humilité, & à » la ſimplicité chrétienne, & qui laiſſant ſouvent la » vérité pour le menſonge, n'ignore que ce qu'il » faudroit ſavoir, & ne ſait que ce qu'il faudroit » ignorer. « (*Fléchier*, *Oraiſ. funèb. de Madame de Montauſier.*)

2°. L'*amplification* des *penſées* ſe fait auſſi par la multiplicité des *adjoints* & des *circonſtances*. Voyez les vers que nous avons rapporté plus haut de Rouſſeau en parlant de l'*amplification de mots* par

---

(1) *Teſtis temporum, lux veritatis, vita memoriæ, magiſtra vitæ, conſcia vetuſtatis.*

hyperbole. Voici un ſecond exemple tiré de Virgile, ſur *la mort de Céſar.*

Le Traducteur s'adreſſe au ſoleil. (1)

» Lorſque le grand *Céſar* eut terminé ſa vie,
» Tu partageas le deuil de ma triſte patrie;
» Tu refuſas le jour à ce ſiècle pervers;
» Une éternelle nuit menaça l'univers.
» Que dis-je? Tout ſentoit notre douleur profonde,
» Tout annonçoit nos maux, le ciel, la terre &
» l'onde,
» Les hurlemens des chiens, & les cris des oiſeaux.
» Combien de fois l'Etna briſant ſes arſenaux,
» Parmi des rocs ardens de flammes ondoyantes,
» Vomit, en bouillonnant, ſes entrailles brûlantes!
» Des bataillons armés dans les airs ſe heurtoient;
» Sous leurs glaçons tremblans les Alpes s'agitoient:

---

(1) *Ille etiam* [ſol] *extincto miſeratus* Cæſare *Romam,*
Cum caput obſcurâ nitidum ferrugine texit,
Impia æternam timuerunt ſæcula noctem.
Tempore quamquam illo, tellus quoque, & æquora ponti,
Obſcænique canes, importunæque volucres
Signa dabant. Quoties cyclopum effervere in agros
Vidimus undantem ruptis fornacibus Ætnam,
Flammarumque globos liquefacta volvere ſaxa!
Armorum ſonitum toto germania cælo
Audiit: inſolitis tremuerunt motibus Alpes.
Vox quoque per lucos vulgò exaudita ſilentes

» On vit errer la nuit des ſpectres lamentables ;
» Des bois muets ſortoient des voix épouventables ;
» L'airain même parut ſenſible à nos malheurs ;
» Sur le marbre amolli l'on vit couler des pleurs :
» La terre s'entr'ouvrit, les fleuves reculèrent
» Et, pour comble d'effroi !... les animaux parlèrent.
» Le ſuperbe Eridan, le Souverain des eaux,
» Traîne & roule à grand bruit forêts, bergers, trou-
» peaux ;
» Le Prêtre environné de victimes mourantes,
» Obſerve avec horreur leurs fibres menaçantes ;
» L'onde changée en ſang roule des flots impurs,
» Des loups hurlans dans l'ombre épouvantent nos murs ;
» Sans ceſſe l'éclair brille, & le tonnerre gronde,
» Et la comète en feu vient effrayer le monde. «

(*Traduct. des Georg. par M. Delile.*)

Ingens, & ſimulacra modis pallentia miris
Viſa ſub obſcurum noctis ; pecudeſque locutæ,
Infandum !... ſiſtunt amnes, terræque dehiſcunt :
Et mæſtum illacrymat templis ebur, æraque ſudant.
Proluit inſano contorquens vortice ſylvas
Fluviorum rex eridanus, campoſque per omnes
Cum ſtabulis armenta tulit ; nec tempore eodem
Triſtibus aut extis fibræ apparare minaces,
Aut puteis manare cruor ceſſavit, & altè
Per noctem reſonare, lupis ululantibus urbes ;
Non alias cælo ceciderunt plura ſereno
Fulgura, nec diri toties arſere comætæ.

(Georg. Liv. I.)

3°. L'*amplification* des *penſées* ſe fait auſſi par le détail des *cauſes* & des effets.

Voici comment M. de Maſſillon parle de l'ambition des Grands.

» Au Grand, rien ne ſuffit, parce qu'il peut prétendre à tout: ſes deſirs croiſſent avec ſa fortune. » Tout ce qui eſt plus élevé que lui, le fait paroître petit à ſes yeux: il eſt moins flatté de laiſſer » tant d'hommes derrière lui, que rongé d'en avoir » qui le précèdent. Ce n'eſt pas tout; de l'ambition » naiſſent les jalouſies dévorantes : & cette paſſion » ſi baſſe & ſi lâche, eſt pourtant le vice & le malheur des Grands. Jaloux de la réputation d'autrui, » la gloire qui ne leur appartient pas, eſt pour eux, » comme une tache qui les flétrit, & qui les déshonore. Jaloux des graces qui tombent à côté d'eux, » il ſemble qu'on leur arrache celles qui ſe répandent ſur les autres. Jaloux de la faveur, on eſt » digne de leur haine & de leur mépris, dès qu'on » l'eſt de l'amitié & de la confiance du maître. Jaloux même des ſuccès glorieux à l'Etat, la joie » publique eſt ſouvent pour eux un chagrin ſecret » & domeſtique; les victoires remportées par leurs » rivaux ſur leurs ennemis, leur ſont plus amères » qu'à nos ennemis mêmes; leur maiſon, comme » celle d'*Aman*, eſt une maiſon de deuil & de triſteſſe, tandis que *Mardochée* triomphe, & reçoit » au milieu de la Capitale les acclamations publiques; & peu contens d'être inſenſibles à la gloire » des événemens, ils cherchent à ſe conſoler, en » s'efforçant de les obſcurcir, par la malignité des

» réflexions & des censures. Enfin, cette injuste » passion tourne tout en amertume, & on trouve le » secret de n'être jamais heureux, soit par ses propres maux, soit par les biens qui arrivent aux » autres. « (*Massillon, petit Carême.*)

4°. L'*amplification* des *pensées* peut se faire par l'*énumération* des *conséquences*.

Il n'est presque pas de Plaidoyer qui n'en fournisse des exemples. On en trouve aussi dans les Discours de Morale.

» Jacques Aubri est innocent ; dit M. Dutil dans un Mémoire qu'il a fait pour cet infortuné, » *donc* » on n'a pas dû flêtrir sa réputation par des accu- » sations calomnieuses ; *donc* on n'a pas dû le priver » de sa liberté, le couvrir de chaînes, le faire traî- » ner dans un cachot, & lui ôter la consolation qu'on » ne sauroit refuser aux plus grands scélérats, celle » de pleurer ses malheurs dans les bras d'une épouse » sensible qui auroit essuyé ses larmes ; il est inno- » cent, *donc* on ne devoit pas le dépouiller de son » bien, & ôter à des enfans, encore jeunes, l'uni- » que ressource qu'ils avoient pour vivre : il est in- » nocent, *donc* on ne sauroit le dédommager assez » des maux infinis auxquels il a été exposé, &c. «

Cicéron, après avoir fait connoître les noirceurs dont *Catilina* & ses complices étoient capables, & découvert leurs complots contre l'Empire Romain, s'écrie : (1)

» Ainsi, Messieurs, que les méchans soient con-

(1) *Quare, patres conscripti, secedant improbi ; secernant*

» traints de se retirer, de se séparer des bons » citoyens ; qu'ils se réunissent en un même lieu ; » que les murailles de Rome, comme je l'ai dit » souvent, forment une barrière entr'eux & nous ; » qu'ils cessent de dresser des embûches au Consul » dans sa propre maison ; d'investir le Tribunal du » Préteur de la ville ; d'assiéger le Sénat avec des » armes ; d'amasser des pioches, & de se procurer » des torches pour embraser Rome ; qu'enfin chaque » citoyen porte, gravés sur son front, les sentimens » qu'il éprouve pour la République. «

4°. L'*amplification* peut se faire par les *comparaisons*, les *similitudes*, & les *exemples*. Nous rapporterons à cette occasion un morceau sublime de M. Massillon sur l'instabilité & l'inconstance de la vie.

» Qu'est-ce que la vie humaine ? Qu'une mer » furieuse & agitée, où nous sommes sans cesse à la » merci des flots, & où chaque instant change notre » situation, & nous donne de nouvelles allarmes ? » Que sont les hommes eux-mêmes ? Que les tristes » jouets de leurs passions insensées, & de la vicissi- » tude éternelle des événemens ? .... «

---

se à bonis, unum in locum congregentur ; muro denique, id quod sæpe jam dixi, secernantur à nobis ; desinant insidiari domi suæ Consuli ; circumstare Tribunal Prætoris urbani, obsidere cum gladiis curiam, malleolos & faces ad inflammandam urbem comparare ; sit denique inscriptum in fronte uniuscujusque civis, quid de Republicâ sentiat. (Contra Catil. I.)

» Semblables à ces figures que la roue rapide en-
» traîne, ils n'ont jamais de consistance assurée;
» chaque moment est pour eux une situation nou-
» velle. Ils flottent au gré de l'inconstance des
» choses humaines ; voulant sans cesse se fixer, &
» sans cesse obligés de s'en défendre ; croyant tou-
» jours avoir trouvé le lieu de leur repos, & sans
» cesse forcés de recommencer leur course. Lassés
» de leur agitation, & cependant toujours emportés
» par le tourbillon, ils n'ont rien qui les fixe, qui
» les console, qui les paye de leurs peines, qui
» adoucisse le chagrin des événemens, &c. «

Autre exemple.

» D'*Egmont* . . . . . . plein de la confiance,
» Que dans un jeune cœur fait naître l'imprudence ;
» Impatient déjà d'exercer sa valeur,
» De l'incertain *Mayenne* accusoit la lenteur.

» Tel qu'échappé du sein d'un riant pâturage,
» Au bruit de la trompette animant son courage ;
» Dans les champs de la Trace un coursier orgueilleux,
» Indocile, inquiet, plein d'un feu belliqueux,
» Levant les crins mouvans de sa tête superbe ;
» Impatient du frein, vole & bondit sur l'herbe :
» Tel paroissoit *Egmont*, une noble fureur
» Eclate dans ses yeux, & brûle dans son cœur.
» Il s'entretient déjà de sa prochaine gloire ;
» Il croit que son destin commande à la victoire :
» Hélas ! il ne sait point que son fatal orgueil,
» Dans les plaines d'Ivri lui prépare un cercueil. «

(*Henriade.*)

9°. Les

6°. Les *descriptions* ne sont ordinairement que des *amplifications* d'une pensée ou d'une action simple qu'on développe.

Avec quelle vivacité ! quel feu ! quel génie ! M. de Voltaire a fait la description de l'assaut qu'HENRI IV. livra à la ville de Paris, pendant l'assemblée des Etats de la Ligue ? Rien de plus brillant & de plus animé. Comme il a eu l'art de peindre avec la plus grande vérité les choses les plus difficiles ! Il semble qu'on est témoin des éclats de bombes, des effets des mines, du canon, &c. Il n'est guère possible de trouver dans l'antiquité un tableau plus frappant que celui que nous allons rapporter. On peut l'offrir comme un modèle sublime d'*amplification* & de Poësie.

» Du côté du levant bientôt BOURBON s'avance ;
» Le voilà qui s'approche, & la mort le devance.
» Le fer avec le feu volent de toutes parts,
» Des mains des assiégeans, & du haut des remparts.
» Ces remparts menaçans, leurs tours & leurs ouvrages
» S'écroulent sous les traits de ces brûlans orages.
» On voit les bataillons rompus & renversés,
» Et loin d'eux, dans les champs, leurs membres dis-
» persés ;
» Ce que le fer atteint, tombe réduit en poudre,
» Et chacun des partis combat avec la foudre.

. . . .

. . . .

. . . .

. . . .

» On entendoit gronder ces bombes effroyables,
» Des troubles de la Flandre enfans abominables;
» Le salpêtre enfoncé dans ces globes d'airain,
» Part, s'échauffe, s'embrase, & s'écarte soudain.
» La mort, en mille éclats, en sort avec furie.
» Avec plus d'art encor, & plus de barbarie,
» Dans des antres profonds on a su renfermer,
» Des foudres souterrains tous prêts à s'allumer.
» Sous un chemin trompeur, où volant au carnage,
» Le soldat valeureux se fie à son courage,
» On voit en un instant des abîmes ouverts;
» De noirs torrens de souffre épandus dans les airs;
» Des bataillons entiers, par ce nouveau tonnerre,
» Dans les airs emportés, engloutis sous la terre.
» Ce sont là les dangers où BOURBON va s'offrir;
» C'est par-là qu'à son trône il brûle de courir.
» Ses guerriers avec lui dédaignent ces tempêtes:
» L'enfer est sous leurs pas; la foudre est sur leurs têtes;
» Mais la gloire à leurs yeux vole à côté du Roi,
» Ils ne regardent qu'elle, & marchent sans effroi.

. . . .
. . . .
. . . .
. . . .

» Ils descendent enfin dans ce chemin terrible,
» Qu'un glacis teint de sang rendoit inaccessible.
» C'est là que le danger ranime leurs efforts;
» Ils comblent les fossés de fascines, de morts:
» Sur ces morts entassés, ils marchent, ils s'avancent;
» D'un cours précipité sur la bréche ils s'élancent:
» Armé d'un fer sanglant, couvert d'un bouclier,
» HENRI vole à leur tête, & monte le premier.

» Il monte, il a déjà dans ses mains triomphantes,
» Arboré de ses lys les enseignes flottantes.
» Les Ligueurs devant lui demeurent pleins d'effroi :
» Ils semblent respecter leur vainqueur & leur Roi ;
» Ils cédoient ; mais *Mayenne* à l'instant les ranime ;
» Il leur montre l'exemple, il les rappelle au crime :
» Leurs bataillons serrés pressent de toutes parts,
» Ce Roi, dont ils n'osoient soutenir les regards.
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
» Alors on n'entend plus ces foudres de la guerre,
» Dont les bouches de bronze épouvantoient la terre ;
» Un farouche silence, enfant de la fureur,
» A ces bruyans éclats succède avec horreur.
» D'un bras déterminé, d'un œil brûlant de rage,
» Parmi ses ennemis chacun s'ouvre un passage :
» On saisit, on reprend, par un contraire effort,
» Ce rempart teint de sang, théâtre de la mort.
» Dans ses fatales mains la victoire incertaine,
» Tient encor près des lys l'étendard de Lorraine.
» Les assiégeans surpris sont par-tout renversés ;
» Cent fois victorieux, & cent fois terrassés :
» Pareils à l'Océan poussé par les orages,
» Qui couvre à chaque instant, & qui fuit les rivages ;
» Jamais le Roi, jamais son illustre rival,
» N'avoient été si grands, qu'en cet assaut fatal.
» Chacun d'eux, au milieu du sang & du carnage,
» Maître de son esprit, maître de son courage,
» Dispose, ordonne, agit, voit tout en même-tems,
» Et conduit, d'un coup d'œil, ces affreux mouvemens.

. . . .
. . . .
. . . .
. . . .

» Eſſex monte à la bréche où combattoit d'Aumale ;
» Tous deux jeunes, brillans, pleins d'une ardeur
» égale ;
» Tels qu'aux remparts de Troye, on voit les demi-
» Dieux ;
» Leurs amis tous ſanglans ſont en foule autour d'eux :
» Français, Anglais, Lorrains, que la fureur aſſemble,
» Avançoient, combattoient, frappoient, mourroient
» enſemble.

. . . .
. . . .
. . . .
. . . .

» Long-tems BOURBON, *Mayenne*, *Eſſex* & ſon rival,
» Aſſiégeans, aſſiégés, font un carnage égal.
» Le parti le plus juſte eut enfin l'avantage.
» Enfin BOURBON l'emporte, il ſe fait un paſſage ;
» Les Ligueurs fatigués ne lui réſiſtent plus,
» Ils quittent les remparts, ils tombent éperdus.

. . . .
. . . .

» Les vainqueurs furieux, les flambeaux à la main,
» Dans les fauxbourgs ſanglans ſe répandent ſoudain.
» Du ſoldat effréné la valeur tourne en rage ;
» Il livre tout au fer, aux flammes, au pillage :
» HENRI ne les voit point ; ſon vol impétueux
» Pourſuivoit l'ennemi fuyant devant ſes yeux.
» Sa victoire l'enflamme, & ſa valeur l'emporte.
» Il franchit les fauxbourgs, il s'avance à la porte.

» Compagnons, apportés & les fers & les feux;
» Venez, volez, montez ſur ces murs orgueilleux. «

(*Henriade*, *chant VI.*)

ANA

ANA, (*Hiſt. Littér.*) Ce mot, à la ſuite de certains noms propres, déſigne des recueils de penſées, de diſcours familiers, ou quelques petits opuſcules d'un homme de Lettres, faits de ſon vivant par lui-même, ou le plus ſouvent après ſa mort par ſes amis, ou par des étrangers. Tels ſont le *Menagiana*, le *Bolæana*, &c. &c. &c.

On trouve dans les *Mémoires de Littérature* de l'Abbé d'Artigny, tom. I. un article curieux ſur les Livres en *ana*, & qu'on peut conſulter. Tout ce que nous croyons à propos d'obſerver, c'eſt que la plûpart de ces Ouvrages contiennent peu de bon, aſſez de médiocre, & beaucoup de mauvais; que pluſieurs déshonorent la mémoire des hommes célèbres, à qui ils ſemblent conſacrés, dont ils nous dévoilent les petiteſſes, les puérilités, & les momens foibles: qu'en un mot, ſelon l'expreſſion de M. de Voltaire, on les doit pour la plûpart à ces Editeurs qui vivent des ſotiſes des morts.

ANACÉPHALÉOSE, ſubſt. fém. (*en Rhétorique.*) *Anacephaleoſis.* Ce mot eſt compoſé du Grec d'*ana*, qui dans cette occaſion ſignifie *répétition*, *retour*; & *kephale*, qui veut dire *chef*; ainſi *anacéphaléoſe* ſignifie, répétition des principaux chefs d'un diſcours, &

répond en notre langue à *récapitulation*. Voyez ce mot.

ANACÆNOSE, subst. fém. (*Rhétorique.*) *Anacænosis.* C'est une figure de Rhétorique qui se fait par interrogation, uniquement pour découvrir le sentiment ou la pensée de quelqu'un. Exemple : *Si dans un naufrage, vous vous trouviez dans la dure alternative de ne pouvoir sauver que votre épouse chérie, ou votre fils unique ; pour qui votre cœur se décideroit-il ?* Voyez INTERROGATION.

* ANACHRONISME, subst. masc. (*Histoire.*) *Anachronismus, error, erratum contra temporum rationem.* L'*anachronisme* est une erreur en fait de Chronologie, dans la supputation des tems, dans la date des événemens. Cette erreur consiste proprement à placer les faits avant le tems auquel ils appartiennent. Tel est l'*anachronisme* par lequel Virgile fait *Énée* contemporain de *Didon*, quoiqu'il soit constant que cette Reine de Carthage n'a vécu que trois cens ans après le siège de Troye.

Si l'on date les faits, d'un tems postérieur auquel ils sont arrivés, l'erreur s'appelle *parachronisme*. Mais, on ne fait point cette distinction dans l'usage ordinaire, & on entend communément par *anachronisme* toute erreur en fait de Chronologie ; tout déplacement d'un événement quelconque, soit qu'on le transporte avant, ou qu'on le place après la véritable époque.

Les Poëtes ont pris beaucoup de licences à cet égard ; mais ils devroient être plus difficiles sur ce déplacement d'époques. Tout Lecteur instruit &

judicieux voit évidemment qu'on le trompe, lorsqu'on fait parler ensemble des personnes qui ont vécu dans des tems différens. Il ne sauroit prendre beaucoup d'intérêt à ce qui porte évidemment un caractère de fausseté. S'il attribue l'*anachronisme* à l'ignorance de l'Auteur, il en conçoit une sorte de prévention contre lui ; s'il l'attribue à l'artifice, il se tient sur ses gardes, parce qu'il croit qu'on va lui tendre un piège.

La fiction, pour nous intéresser, doit être déguisée avec art, & revêtue de toutes les apparences de la vérité, qui seule a droit de plaire ; il n'y a que le vraisemblable qui puisse la représenter.

Il en est de la Géographie, comme de la Chronologie. Le Poëte doit être même plus exact à observer la distance des lieux, que celle des tems. On peut reprocher avec raison cette faute à Racine, dans sa Tragédie de *Mithridate*.

Ce Prince, après avoir déclaré à *Pharnace* & à *Xipharès* ses fils, le dessein qu'il avoit formé de porter la guerre dans le sein de l'Italie, & jusques dans Rome même, ajoute :

> Qui doute que l'*Euxin* ne me porte en deux jours,
> Aux lieux où le *Danube* y vient finir son cours ?

J'en doute, dit un Prince qui assistoit à la représentation de cette Tragédie, & qui avoit commandé des armées sur le bord du *Danube*.

En effet du détroit de *Caffa* où devoit s'embarquer l'armée de *Mithridate*, il y a trois cens lieues jusqu'à

l'embouchure du *Danube*. On penſe aiſément, que deux jours ne ſuffiſent pas, à beaucoup près, pour faire traverſer cet eſpace à une flotte. Racine avoit fait dire plus haut à *Mithridate* :

» Ne vous figurez pas que de cette contrée,
» Par d'éternels remparts Rome ſoit ſéparée;
» Je ſais tous les chemins par où je dois paſſer:
» Et ſi la mort bientôt ne me vient traverſer
» Sans reculer plus loin l'offre de ma parole,
» Je me rends dans trois mois au pied du Capitole. «

(*Ibid.*)

De l'embouchure du Danube juſqu'à Rome, il y a ſept cens lieues. Une armée chargée de bagages, & qui eſt obligée de traverſer des pays ennemis, & difficiles comme ceux par où *Mithridate* devoit paſſer, ne ſauroit faire ce chemin en auſſi peu de tems.

Corneille n'a pas toujours évité ce défaut. M. de Voltaire eſt bien plus exact à cet égard.

ANACOLUTHE, ſubſt. maſc. (*Gramm.*) C'eſt une figure de mots qui eſt une eſpèce d'éllipſe. On l'appelle ainſi, parce que dans cette figure on ſous-entend le corrélatif d'un mot exprimé. Comme par exemple, lorſqu'en Latin on met *quantum*, ſans *tantum ; quot*, ſans tôt ; *tamen*, ſans *quamquam*, &c. Exemple :

» *Portis àlii bipatentibus adſunt*
» *Millia quot magnis numquam venêre Mycenis.* «

(Enéïde, Liv. II.)

» Les uns ſont aux portes de la ville en plus grand » nombre encore qu'on n'en a jamais vû venir de » Mycènes. «

C'eſt comme s'il y avoit: *Portis bipatentibus, alii adſunt* [per tot] *millia quot numquam venêre Mycenis.*

Nous avons en Français une manière ſemblable de nous exprimer, lorſque au lieu de dire: *Il va dans le pays d'où vous venez; il habite dans la ville où vous allez:* on dit: *il va d'où vous venez; il habite où vous allez.*

Cette figure s'emploie principalement en Poëſie, & dans toutes les occaſions où il s'agit de donner de la rapidité au ſtyle; mais elle ne doit avoir lieu que lorſque le corrélatif du mot exprimé peut être ſuppléé facilement.

L'étymologie du mot *anacoluthe* vient du Grec, de *a* privatif, ſuivi d'une *n* euphonique, pour éviter l'hiatus de cette voyelle avec *acolouthos*, qui veut dire, *comes*, *ſocius*, *compagnon*. Ainſi *anacoluthe* veut dire, *qui n'eſt pas compagnon*, *qui n'eſt pas uni au mot auquel il devroit l'être.*

ANACRÉONTIQUE, adject. (*Ode*, *Vers.*) *Carmen anacreonticum.* On appelle *anacréontique* un genre de Poëſie agréable, fleurie, galante, tendre, & quelquefois molle, dont *Anacréon* eſt, dit-on, l'inventeur, du moins dans lequel il a excellé.

Ce Poëte étoit de Téos, ville d'Aſie; il nâquit plus de quatre cens ans avant Jesus-Christ, & mourut la ſixième Olympiade âgé de 83 ans. Il ſe rendit célèbre par la délicateſſe de ſon eſprit, par la fineſſe & la légéreté de ſa Poëſie. Jamais ſa lyre ne raiſonna

ſous ſes doigts, que pour célébrer le Dieu du vin ou l'amour; mais quelquefois l'amour trop voluptueux.

Il tient parmi les Poëtes anciens le même rang qu'Epicure parmi les Philoſophes. Ses Odes ſont ordinairement très-courtes, pleines de douceur, d'élégance, de naïveté, animées d'une fiction ingénieuſe & naturelle. Son imagination entièrement livrée au plaiſir, ne lui fourniſſoit que des idées douces & riantes, mais ſouvent très-capables d'allarmer la pudeur.

La plus grande partie de ſes Odes ſont compoſées en vers de trois pieds & demi, *ïambes*, *ſpondées*, & quelquefois *anapeſtes*. C'eſt une meſure qu'on appelle *anacréontique*. Nos Poëtes ſe ſervent des vers de ſept ou huit ſyllabes, pour faire des Odes en ce genre; parce que ces ſortes de vers ont plus de douceur & de molleſſe.

Nous allons rapporter deux Odes d'*Anacréon* auxquelles on donne la préférence ſur toutes les autres.

» D'où viens-tu aimable colombe? D'où viens-tu? » D'où viennent ces odeurs dont tu es parfumée? » Pourquoi fends-tu les airs? Je deſire de l'ap» prendre.

» *Anacréon* m'envoie vers *Bathille* ſon ami. J'ap» partenois à *Vénus*; cette Déeſſe me donna à ce » Poëte, pour avoir un de ſes Hymnes. Maintenant » c'eſt lui que je ſers. Ce ſont ſes lettres que je porte. » Il veut bientôt me mettre en liberté; mais quand » il me renverroit, je reſterois toujours pour le ſer» vir. Irois-je voler ſur les montagnes? Me percher

» ſur les arbres ? Manger quelque graine ſauvage ? » Avec lui, je mange du pain que je prends dans » ſes doigts ; je bois ſon vin dans ſa coupe. Quand » j'ai bû, je m'agite, je le couvre de mes aîles ; puis » je m'endors ſur ſa lyre. Voilà tout. Adieu : vous » m'avez fait cauſer comme une corneille. «

AUTRE.

» *Cupidon* couché ſur un lit des roſes, fut piqué » un jour par une abeille ; auſſi-tôt le mal l'irritant, » il remplit l'air de ſes cris ; il pleure, il s'agite, il » court, il vole à droite & à gauche. Il va trouver » la charmante Cythérée : *Ah ! ma mère*, s'écrie-t-il, » *ma mère ! je n'en puis plus ; je me meurs ! un petit* » *ſerpent aîlé, qu'on nomme abeille, m'a fait une bleſ-* » *ſure horriblement douloureuſe. Mon fils*, lui répondit » Vénus, *ſi le foible aiguillon d'un petit animal vous* » *cauſe une ſi cuiſante douleur, jugez des tourmens que* » *ſouffrent ceux que vous percez de vos flêches.* «

Horace, Tibule, Catule, Properſe, & pluſieurs autres Poëtes de l'antiquité ont parfaitement réuſſi en ce genre. Nous allons rapporter une des Odes d'Horace ; c'eſt la quinzième du premier Livre. (1)

» Le Dieu Faune quitte ſouvent le mont Lycée » pour les rians côteaux de Lucrétile, & daigne » protéger mes chèvres contre les ardeurs de l'été

---

(1) AD TYNDARIDEM.

Velox amœnum ſæpe Lucretilem
Mutat Lycæo Faunus, & igneam

» & les ravages des vents pluvieux. Dès que les échos » des vallons & des collines ont répété les sons har- » monieux de sa flûte, les mères de mes chevreaux » errent impunément dans les forêts, pour y brouter » le thym, & les tendres arbrisseaux qui semblent » se cacher; leurs nourrissons ne craignent point pen- » dant ce tems-là ni les serpens cruels, ni les loups » voraces.

» Oui! mon cher Tyndaris, les Dieux m'ont pris » sous leur protection. Les Dieux chérissent mes hom- » mages & mes vers. Ici l'abondance champêtre » répandra pour vous toutes ses richesses.

Deffendit æstatem capellis
Usque meis, pluviosque ventos.
Impunè tutum per nemus arbutos
Quærunt latentes, & thyma deviæ
Olentes uxores mariti:
Nec virides metuunt, colubras,
Nec martiales hædulei lupos;
Ut cumque dulci, Tyndari, fistulâ
Valles & usticæ cubantis
Levia personuêre saxa.

Dî me tuentur: dîs pietas mea,
Et musa cordi est. Hîc tibi copia
Manabit ad plenum benigno
Ruris honorum opulenta cornu.

» Ici, dans une vallée ſolitaire, vous braverez » les feux de la canicule, & vous chanterez ſur la » lyre d'*Anacréon* la fidèle Pénélope & la belle Circé. » Là, ſous un verd feuillage, vous boirez la liqueur » bienfaiſante que produit Lesbos. Le fils de Sémelé, » Bacchus, n'aura rien de commun avec Mars, & » vous n'aurez rien à craindre des méchans. «

Quelques-uns de nos Poëtes modernes ont parfaitement traité le genre *anacréontique*, & je ne crois pas que nous ayons rien à envier à l'antiquité en cette partie. Ceux qui ſe ſont principalement diſtingués en ce genre, ſont Chaulieu, qu'on appelloit l'*Anacréon* & l'*Épicure* de ſon ſiècle; Lafare, Rouſſeau quelquefois, la Motte, M. le C. de B. & M. Dorat, qui a tous les talens de Chaulieu, ſans avoir ſa négligence ni ſes incorrections, & qui d'ailleurs ne s'eſt pas borné à ce ſeul genre. Parmi les Odes *anacréontiques* que nous allons rapporter, on ne ſera pas fâché d'en lire une de Théophile, dont les Ouvrages ne ſont pas peut-être aſſez connus. Ce Poëte la fit vers le milieu du ſiècle dernier.

Hîc in reductâ valle, caniculæ
Vitabis æſtus, & fide Teïâ
Dices laborantes in uno
Penelopen vitreamque Circen.
Hîc innocentis pocula Leſbii
Duces ſub umbrâ. Nec Semeleïus
Cum Marte confundet thyoneus
Prælia, nec metues protervos.

LE MATIN,

Ode anacréontique.

» L'Aurore ſur le front du jour
» Sème l'azur, l'or & l'yvoire,
» Et le Soleil laſſé de boire,
» Commence ſon oblique tour.

» Ses chevaux, au ſortir de l'onde,
» De flâme & de clarté couverts,
» La bouche & les nazeaux ouverts,
» Ronflent la lumière du monde.

» La Lune fuit devant nos yeux;
» La nuit a retiré ſes voiles;
» Peu-à-peu le front des étoiles
» S'unit à la couleur des cieux.

» Déjà la vigilente avette (1)
» Boit la marjolaine & le thym;
» Et revient riche du butin
» Qu'elle a pris ſur le mont Hymette.

» Je vois le généreux lion
» Qui ſort de ſa demeure creuſe,
» Hériſſant ſa perruque affreuſe,
» Qui fait fuir *Endymion*.

---

(1) *L'abeille.*

» Sa dame entrant dans les boccages,
» Compte les sangliers qu'elle a pris;
» Où dévale chez les esprits,
» Errant aux sombres marécages.

» Je vois les agneaux bondissans,
» Sur ces bleds qui ne font que naître;
» *Cloris* chantant, les mène paître
» Parmi ces côteaux verdissans.

» Les oiseaux d'un joyeux ramage,
» En chantant semblent adorer
» La lumière qui vient dorer
» Leur cabinet & leur plumage.

» La charrue écorche la plaine,
» Le bouvier qui suit les sillons,
» Presse de voix & d'aiguillons
» Le couple de bœufs qui l'entraîne.

» *Alix* apprête son fuseau;
» Sa mère qui lui fait sa tâche,
» Presse le chanvre qu'elle attache
» A sa quenouille de roseau.

» Une confuse violence
» Trouble le calme de la nuit,
» Et la lumière avec le bruit
» Dissipent l'ombre & le silence.

» *Alidor* cherche à son réveil
» L'ombre d'*Iris* qu'il a baisée,
» Et pleure en son âme abusée
» La fuite d'un si doux sommeil.

» Les bêtes ſont dans leur tanière,
» Qui tremblent de voir le Soleil ;
» L'homme remis par le réveil,
» Reprend ſon œuvre coutumière.

» Le forgeron eſt au fourneau ;
» Oî comme le charbon s'allume ;
» Le fer rouge deſſus l'enclume,
» Etincelle ſous le marteau. (1)

» Cette chandelle ſemble morte,
» Le jour la fait évanouir ;
» Le Soleil vient nous éblouir,
» Voî qu'il paſſe à travers la porte.

» Il eſt jour, levons-nous, *Philis*,
» Allons à notre jardinage
» Voir s'il eſt comme ton viſage,
» Semé de roſes & de lys.

---

(1) *M. le Card. de B. a dit dans ſes quatre parties du jour.*

» Le flambeau du jour ſe rallume ;
» Le bruit renaît dans nos hameaux,
» Et l'on entend gémir l'enclume
» Sous les coups fréquens des marteaux. «

LEÇON

LEÇON D'AMOUR,

Ode anacréontique par Rousseau.

» Arrêtez jeune bergère,
» Je ſuis un amant ſincère,
» Un amant vous fait-il peur ?
» Je n'ai qu'un mot à vous dire ;
» Et tout ce que je deſire,
» C'eſt de vous tirer d'erreur.

» Le tems vous pourſuit ſans ceſſe ;
» L'éclat de votre jeuneſſe
» Sera bientôt effacé ;
» Le tems détruit toutes choſes,
» Et l'on ne voit plus de roſes
» Quand le printems eſt paſſé.

» Les plus ſombres nuits finiſſent,
» Leurs ombres s'évanouiſſent,
» Et rendent bientôt le jour ;
» Mais quand l'aimable jeuneſſe
» A fait place à la vieilleſſe,
» Elle ignore le retour.

» L'éclat des fleurs naturelles
» Fait l'ornement de nos belles ;
» On priſe leur nouveauté ;
» Mais au bout d'une journée,
» Cette heureuſe deſtinée
» Finit avec la beauté.

» Vos attraits, belle *Sylvie*,
» Ne mettront point votre vie
» Hors des atteintes du ſort;
» Il vous promène ſans ceſſe,
» Du bel âge à la vieilleſſe,
» De la vieilleſſe à la mort.

» Ainſi ſoyez moins volage;
» Et puiſque avec le bel âge
» Le plaiſir paſſe & s'enfuit,
» Quittez votre indifférence.
» La nuit à grands pas s'avance,
» Profitez du jour qui luit.

» Un peu de tendre folie
» Fait d'une fille jolie
» Le plaiſir & le bonheur:
» Et dans le déclin de l'âge,
» Un dehors fier & ſauvage,
» Lui rend la gloire & l'honneur.

» Par cette leçon fidèle,
» *Tircis* preſſoit une belle
» D'avoir pitié de ſon mal;
» Son diſcours la rendit ſage;
» Mais elle n'en fit uſage
» Qu'au profit de ſon rival. «

RETRAITE D'UN AMANT,

Par M. de Voltaire.

» Si vous voulez que j'aime encore,
» Rendez-moi l'âge des amours ;
» Au crépuſcule de mes jours
» Rejoignez, s'il ſe peut, l'Aurore.

» Des beaux lieux où le Dieu du vin
» Avec l'Amour tient ſon empire,
» Le tems qui me prend par la main,
» M'avertit que je me retire.

» Nous ne vivons que deux momens ;
» Qu'il en ſoit un pour la ſageſſe :
» Le plaiſir & les agrémens
» Ne ſont faits que pour la jeuneſſe.

» Quoi ! pour toujours vous me fuyez,
» Tendreſſe, illuſion, folie :
» Dons du ciel qui me conſoliez,
» Des amertumes de la vie ?

» On meurt deux fois, je le vois bien ;
» Ceſſer de plaire, & d'être aimable,
» C'eſt une mort inſupportable.
» Ceſſer de vivre, ce n'eſt rien.

» Ainſi je déplorois la perte
» Des erreurs de mes jeunes ans ;
» Et mon ame aux deſirs ouverte
» Rappelloit ſes enchantemens.

» Du ciel alors daignant defcendre,
» L'amitié vint à mon fecours :
» Elle étoit plus douce, auffi tendre ;
» Mais moins vive que les amours.

» Touché de fa beauté nouvelle,
» Et par fa lumière éclairé,
» Je la fuivis ; mais je pleurai,
» De ne pouvoir plus fuivre qu'elle. «

L'AMOUR RÉVEILLÉ,

Par la Motte.

» Dans un bois folitaire & fombre
» Je me promenois l'autre jour ;
» Un enfant y dormoit à l'ombre,
» C'étoit le redoutable Amour.

» J'approche, fa beauté me flatte ;
» Mais j'aurois dû m'en défier.
» J'y vis tous les traits d'une ingrate
» Que j'avois juré d'oublier.

» Il avoit la bouche vermeille,
» Le tein auffi vif que le fien ;
» Un foupir m'échappe, il s'éveille,
» L'Amour fe réveille d'un rien.

» Auffi-tôt déployant fes aîles,
» Et faififfant fon arc vengeur,
» D'une de fes flèches cruelles,
» En partant, il perce mon cœur.

» *Va*, dit-il, *aux pieds de Sylvie*
» *De nouveau languir & brûler ;*
» *Tu l'aimeras toute la vie*,
» *Pour avoir osé m'éveiller.* «

L'AMOUR ET LES NYMPHES,

*Par M. le C. de B***

Auprès d'une féconde source
D'où coulent cent petits ruisseaux ;
L'Amour fatigué de sa course,
Dormoit sur un lit de roseaux.

Les Nayades sans défiance
S'avancent d'un pas concerté ;
Et toutes en un grand silence,
Admirent sa jeune beauté.

Ma sœur, que sa bouche est vermeille !
Dit l'une d'un ton indiscret ;
L'Amour qui l'entend, se réveille,
Et se félicite en secret.

Il cache ses desseins perfides
Sous un air engageant & doux :
Les Nymphes bientôt moins timides,
Le font asseoir sur leurs genoux.

Eucharis, *Naïs* & *Thémire*
Couronnent sa tête de fleurs ;
L'Amour, d'un gracieux sourire,
Répond à toutes leurs faveurs.

Mais bientôt aux flammes cruelles,
Qui brûlent la nuit & le jour,
Ces indiſcrétes immortelles
Connurent le perfide Amour.

Ah! rendez-nous, Dieu de Cythère,
Diſent-elles, *notre repos!*
Pourquoi le troubler, téméraire?
Nous brûlons au milieu des eaux.

Nourriſſez plutôt, ſans vous plaindre,
Répond l'Amour, *mes tendres feux*,
Je les allume quand je veux;
Mais je ne ſaurois les éteindre.

Il y des Contes qu'on appelle *anacréontiques*. *Voyez* CONTES.

ANADIPLOSE, ſubſt. maſc. (*Rhétorique.*) *Anadiploſis.* Ce mot vient du Grec de *ana*, qui veut dire *retro*, & *diploo*, qui ſignifie en Latin *duplico*, *je double.* L'*anadiploſe* eſt une figure par laquelle on répéte ſoit dans un vers, ſoit dans une propoſition quelconque, le même mot par lequel a fini la propoſition précédente. Exemple:

» *Sit Tityrus* Orpheus,
» Orpheus *in ſilvis.* «
(Virg. Eglog. VIII.)

» Que *Tityre* ſoit un ſecond *Orphée*, un *Orphée*
» dans les forêts. «

» Il apperçoit de loin le jeune *Teligny*,
» *Teligny* dont l'amour, &c. «
(*Henriade*, *ch. II.*)

» *Philippe* l'envoyoit [*Egmont*] ſur les bords de
» la Seine,
» Comme un Dieu titulaire au ſecours de *Mayenne*;
» Et *Mayenne* avec lui crut aux tentes du Roi
» Rapporter à ſon tour le carnage & l'effroi. «
(*Henriade*, *ch. VIII.*)

ANAGNOSTE, ſubſt. maſc. (*Hiſt. Litt.*) *Anagnoſtes.* Ce mot eſt Grec, & veut dire *lecteur.* C'eſt le nom que les Romains donnoient aux eſclaves qui étoient chargés chez eux de faire la lecture pendant leur repas. L'Empereur Claude ſe faiſoit lire des Livres ſérieux, & mit les *anagnoſtes* en crédit. Il n'étoit perſonne qui, à ſon exemple, n'en voulût avoir.

* ANAGRAMME, ſubſt. fém. (*Hiſt. Litt.*) *Anagrammatiſmus*, *anagrammma.* L'*anagramme* eſt une tranſpoſition ou un arrangement nouveau des lettres d'un ou de pluſieurs noms, deſquelles ſe forme un autre nom, qui renferme très-ſouvent quelque choſe d'avantageux ou de déſavantageux pour celui qui le porte. Par exemple, l'*anagramme* de *Logica*, *Logique*, eſt *caligo*, *obſcurité*; celui de *Galenus*, nom d'homme, eſt *Angelus*, *Ange*; celui de *monde*, eſt *démon.*

Les anciens ont fait uſage des *anagrammes.* Le poëte *Lycophron*, qui vivoit environ 180 ans avant JESUS-CHRIST, s'étant retiré à la Cour de Ptolomée-Philadelphe, Roi d'Egypte, *anagrammatiſa* le mot

Grec *Ptolemaios*, d'où il composa ces deux mots, *apo* & *mélitos*, de *miel*, pour signifier que ce Prince étoit doux, humain & bienfaisant.

Il ne paroît pas que les Latins se soient beaucoup exercés en ce genre; du moins nous ne connoissons pas d'*anagramme* de leur façon, & on ne voit nulle part qu'ils en aient fait.

L'*anagramme* n'est pas fort ancienne chez les Modernes. *Calvin*, à la tête de ses *institutions*, imprimées à Strasbourg en 1539, employa l'*anagramme*, pour faire paroître son ouvrage sous un nom plus imposant, & prit celui d'*Alcuin*, qui faisoit l'*anagramme* du sien propre. Il vouloit donner plus de poids à ses *institutions*, en supposant qu'elles avoient été faites par ce savant Anglais, que CHARLEMAGNE appella auprès de lui, & dont il se servit pour faire fleurir les sciences & les arts en France.

On trouve quelques *anagrammes* dans Rabelais, qui vivoit sous FRANÇOIS I. mais elle ne fut mise en vogue que quelque-tems après, sous CHARLES IX, par *Daurat*. Il réussissoit si heureusement dans celles qu'il faisoit, & caractérisoit si singuliérement les bonnes ou mauvaises qualités de ceux pour qui elles étoient faites, qu'il passoit pour un devin, & que plusieurs grands Seigneurs, envieux de savoir si leur nom renfermoit quelque chose d'avantageux ou de malheureux, & charmés d'en tirer un présage pour l'avenir, lui donnoient leur nom à *anagrammatiser*.

Les faiseurs d'*anagrammes* ne sont pas trop d'accord sur les régles de ce genre d'ouvrage. Les uns, cher-

chant à ſe mettre à leur aiſe, ſe permettent de changer pluſieurs lettres en d'autres, d'en ajouter, d'en retrancher ; les autres veulent que toutes les lettres ſoient conſervées, excepté l'H aſpirée, qu'ils changent en quelque autre lettre.

Il y a deux ſortes d'*anagrammes*. La première conſiſte à diviſer un mot en pluſieurs autres. On partage par exemple le mot *ſuſtineamus* en trois : ſavoir, *ſus*, *tinea*, *mus*, qui ſont le nom de trois animaux.

Parmi le nombre d'*anagrammes* médiocres ou mauvaiſes, qui ont été faites, on en trouve quelques fois de bonnes. La plus belle qu'on connoiſſe, eſt peut-être celle qu'on rapporte ſur la queſtion que Pilate fit à JESUS-CHRIST : *Quid eſt veritas ? Qu'eſt-ce que la vérité ?* L'*anagramme* eſt en latin : *eſt vir qui adeſt, c'eſt l'homme qui eſt préſent devant toi* ; ce qui convient bien à ce que dit JESUS-CHRIST dans l'Evangile : *ego ſum via, veritas & vita, je ſuis la vie, la vérité & la vie.*

Celle qui fut faite pour M. de Boucherat, lorſqu'il étoit Chancelier de France, eſt auſſi très-heureuſe. Il s'appelloit *Louis de Boucherat*, & les mots de l'*anagramme* ſont, *la bouche du Roi*. On peut mettre auſſi au rang des bonnes, celle qui fut faite ſur le meurtrier de HENRI III : on le nommoit *frere Jacques-Clément*, dont l'*anagramme* eſt : *c'eſt l'enfer qui m'a créé.*

L'Abbé Catelan inventa en 1680, une *anagramme mathématique*, par le moyen de laquelle il trouva que les huit lettres du Roi LOUIS XIV, font, *vrai héros*,

On appelle auſſi *anagramme numérique*, ces vers dont les lettres numérales ; c'eſt-à-dire, celles qui ſervoient à marquer le nombre chez les Romains, priſes enſemble, ſelon leur valeur numérique, ou comme des chiffres, déſignent une époque. Tel eſt le diſtique de *Claude Gaudart*, ſur la naiſſance de Louis XIV, qui arriva en 1638, le 5 Septembre, jour auquel ſe fit la conjonction de l'aigle & du cœur du lion.

Exoriens Delphin, aquilæ cordiſque leonis
Congreſſu, Gallos ſpe, lætitiâque refecit.

» La naiſſance du Dauphin, qui arriva le jour que
» l'aigle étoit en conjonction avec le cœur du lion,
» inſpira aux Français l'eſpérance & la joie la plus
» vive. «

Voici ces mêmes vers auxquels les chiffres romains ſont marqués.

eXorIens DeLphIn aqVILæ CorDIsqVe LeonIs
CongressV, gaLLos, spe LætItIaqVe refeCIt.

Tout le monde ſait qu'en chiffre romain X, vaut dix ; I, un ; D, cinq cens ; L, cinquante ; V cinq. Qu'on additionne tous les nombres, on trouvera 1638 (1).

(1) En voici le calcul. Prenez chaque chiffre romain,

Les Cabalistes, chez les Juifs, sont de grands faiseurs d'*anagrammes* : une grande partie de leur art, consiste à trouver dans un mot, par la différente com-

---

placez-le en colonne, & faites l'addition, vous trouverez

Chiffres romains.		*Chiffres arabes dont nous nous servons.*
X	....	10.
I	....	1.
D	....	500.
L	....	50.
I	....	1.
V	....	5.
I	....	1.
L	....	50.
C	....	100.
D	....	500.
I	....	1.
V	....	5.
L	....	50.
I	....	1.
C	....	100.
V	....	5.
L	....	50.
L	....	50.
L	....	50.
I	....	1.
I	....	1.
V	....	5.
C	....	100.
I	....	1.
Total M.DC.XXXVIII.		*Tot.* 1638.

binaiſon des lettres, un ſens caché & myſtérieux.

Il faut convenir que l'amour propre d'un homme raiſonnable, ne ſauroit être ni flatté ni bleſſé des louanges ou des épigrammes qu'on peut faire à ſon occaſion, après les avoir cherchées laborieuſement dans une certaine combinaiſon des lettres qui compoſent ſon nom ; ſur-tout, s'il fait réflexion, que d'une nouvelle combinaiſon, il en eût réſulté un nouveau mot, qui eût eu peut-être un ſens tout contraire au premier. Il eſt ridicule & biſarre de chercher, & de vouloir établir quelque rapport entre les lettres d'un nom, & les bonnes ou mauvaiſes qualités de celui qui le porte. Ces ſortes de puérilités, ne ſont point dignes d'occuper les perſonnes de bon ſens.

ANALECTES, ſubſt. plur. (*Hiſt. Littér.*) Ce mot eſt purement grec, & veut dire *recueil. Dom Mabillon*, Bénédictin de la Congrégation de S. Maur, a donné ce nom à une collection en 4 vol. de manuſcrits anciens, qui n'avoient pas été imprimés. *Dom Loppin* a fait auſſi des *analectes grecs*.

ANALOGIE, ſubſt. fem. (*Gramm.*) *Analogia*. Cicéron dit : analogia, *latinè (audendum eſt enim, quoniam hæc primum à nobis novantur) comparatio, proportio-ve dici poteſt.* « L'*analogie* (puiſque nous oſons » faire uſage de ce mot en notre langue) peut être » appellée une comparaiſon, ou un rapport de reſ- » ſemblance. «

Les mots nouveaux, dans toutes les langues, ſe forment par *analogie* ; c'eſt-à-dire, que les ſons par leſquels on veut repréſenter des objets nouveaux, doivent avoir du rapport à d'autres ſons déja établis,

qui ſignifient des objets connus, & qu'ils doivent avoir des inflexions, des terminaiſons, &c. communes avec d'autres.

L'*analogie* ſert beaucoup pour éclaicir les obſcurités qui ſe trouvent dans le langage ; mais l'uſage eſt ſouvent très-contraire à l'*analogie*. Les opinions dont nous avons été imbus dès l'enfance, les préjugés qu'on nous a inſpirés alors, ſont la cauſe de beaucoup de raiſonnemens faux, que nous faiſons par *analogie* dans la ſuite.

» Tant de nos premiers ans l'habitude eſt puiſſante ! «

(*Traduct. des Géorg. par Delile.*)

* ANALYSE, ſubſt. fém. (*Hiſt. Littér.*) *Analyſis.* C'eſt un mot Grec qui, dans ſon étymologie, ſignifie *diſſolution*.

L'*analyſe* eſt un précis, une eſpèce d'abrégé d'un ouvrage : c'eſt l'art de le faire connoître en racourci ; c'eſt une eſpèce d'anatomie ou de décompoſition qu'on fait de ſes productions, ou de celles d'autrui.

La bonté d'une *analyſe* conſiſte à bien ſaiſir l'eſprit d'un Auteur, à expoſer fidélement & avec clarté, la manière dont il a traité ſon ſujet, à développer ſon plan, à faire connoître l'ordre qu'il a ſuivi, la diſpoſition de ſes parties, l'analogie, les rapports que les objets ont entr'eux, à mettre dans tout leur jour la marche & la conduite d'un ouvrage, le but qu'il s'eſt propoſé d'atteindre, à faire connoître s'il a rempli ſon objet, à rendre juſtice aux beautés de l'ouvrage, ſans en diſſimuler les défauts.

Pour qu'une *analyse* ait les caractères que nous venons d'indiquer, il faut qu'elle soit faite avec impartialité, & que les dispositions particulières d'amitié, ou de haine contre la personne de l'Auteur, n'influe point sur le jugement qu'on porte de son ouvrage.

Il faut beaucoup de jugement & de goût pour en bien démêler les principes, & pour les exposer avec la précision & avec la netteté convenables. L'art de saisir d'un coup d'œil, de rassembler sous un même point de vue toutes les parties d'un ouvrage, pour en marquer la dépendance réciproque, pour en distinguer les liaisons & les enchaînemens, exige une grande étendue d'esprit, & beaucoup d'érudition. Il faut avoir sur-tout une parfaite connoissance des régles de l'ouvrage qu'on juge, pour l'apprécier avec discernement.

Des *analyses*, de la plûpart de nos bons Ouvrages, pourroient être, si elles étoient bien faites, une excellente école de goût, pour former celui des jeunes gens à la composition ; parce qu'il seroit facile de leur montrer en même-tems la route qu'ils doivent tenir, les écueils qu'ils doivent éviter, & de leur donner des idées saines du vrai & du beau. Ils y verroient des modèles excellens, dont les principales beautés se trouveroient ramassées, & presque réunies dans un même tableau.

ANAPESTE, *ou* ANAPESTIQUE, subst. masc. (*Méchan. des vers.*) *Anapestus.* C'est un terme de la Poësie grecque & latine, dont on se sert pour signifier un mot composé de deux brèves & d'une longue, comme par exemple :

Săpĭēns, lĕgĕrēnt.

Ce mot dérive du mot grec *anapaïo*, qui veut dire *je frappe au rebours*, *à contre ſens*, parce que lorſqu'on danſoit dans le tems qu'on chantoit des vers *anapeſtiques*; c'eſt-à-dire, composés d'*anapeſtes*, on étoit obligé de battre une meſure toute oppoſée à celle des vers dans leſquels dominoient les dactyles. Auſſi les Grecs appelloient l'*anapeſte*, *anti-dactyle*.

» Le *dactyle*, dit Quintilien, eſt composé d'une » longue ſuivie de deux brèves; l'*anapeſte* a la même » valeur de ſyllabes, mais la meſure eſt ren- » verſée. « (1)

Les vers anacréontiques étoient quelquefois *anapeſtiques*.

ANAPHORE, ſubſt. maſc. (*Gramm.*) Ce mot eſt composé des mots grecs *ana* & *phero*, *iterum fero*, *refero*, je rapporte deux fois.

L'*anaphore* eſt une figure d'élocution, par laquelle on recommence pluſieurs nombres de périodes, ou pluſieurs phraſes par le même mot. Exemple :

» Quoi ! *ni* la garniſon qui veille la nuit ſur le mont » Palatin, *ni* la garde de la ville, *ni* les allarmes » du peuple, *ni* le parti nombreux formé par le concours » des bons citoyens, *ni* ce temple où nous ſommes » aſſemblés, que nous avons fortifié, *ni* la préſence

---

(1) Dactylum, *longâ duabuſque brevibus; huic temporibus parem, ſed retroactum, appellari conſtat* anapæſtum.

» & les regards des Sénateurs, n'ont pu vous émou-
» voir? « (1).

Tityrus *hinc aberat*; ipſi *te*, Tityre, *pinus*,
Ipſi *te fontes*, ipſa *hæc arbuſta vocabant*.

(Virg. Eglog. 1.)

» Tityre étoit abſent de ces lieux; *ces* pins, Tityre,
» *ces* fontaines, *ces* vergers, te redemandoient.

ANASTROPHE, ſubſt. fém. (*Gramm.*) *Anaſtrophe*. Ce mot vient de *ana*, qui ſignifie *inter*, entre, & qui veut dire *verto*, je tourne.

L'*anaſtrophe* eſt une figure par laquelle on met au commencement ce qui doit être à la fin; ou du moins, dans laquelle on ne ſuit pas l'ordre naturel des idées. Exemple: *mecum*, *ſecum*, au lieu de *cum me*, *avec moi*. *Animadverti*, *judices*, dit Cicéron, *omnem accuſatoris orationem*, in duas diviſam eſſe partes, au lieu de *in duas partes diviſam eſſe*. C'eſt Quintilien qui fait cette remarque.

» J'ai vu, Meſſieurs, que le diſcours de notre ac-
» cuſateur, porte ſur deux objets. « (*Cicer. pro cluent*, *n°*. 1.)

---

(1) *Nihil ne te nocturnum præſidium Palatii*, nihil *urbis vigiliæ*, nihil *timor populi*, nihil *conſentus bonorum omnium*, nihil *hic munitiſſimus habendi Senatus locus*, nihil *horum ora vultuſque moverunt*. (Cicer. contra Catilin.)

Quintilien

» *Talis hyperboreo ſeptem ſubjecta trioni*, &c. «

(Virg. Georg. Liv. III.)

Au lieu de *ſeptemtrioni hyperboreo*.

Quintilien remarque qu'une pareille façon de s'exprimer ne ſeroit pas reçue dans le diſcours. Virgile dit ailleurs dans le même livre :

Saxa per & ſcopulos.

Au lieu de *per ſaxa & ſcopulos*, au milieu des rochers & des écueils.

Nous employons cette figure, même dans la converſation ordinaire ; nous diſons, par exemple, *telle eſt la faute que j'ai commiſe*, au lieu de dire, *la faute que j'ai commiſe eſt telle*. Les Poëtes ſur-tout font un grand uſage de cette figure, qu'on doit regarder comme une eſpèce d'*hyperbate*. Voyez HYPERBATE.

A N C

ANCIENS, ſubſt. maſc. plur. (*Hiſtoire Littéraire.*) *Antiqui.*

PARALLELE ENTRE LES ANCIENS ET LES MODERNES.

La queſtion de la prééminence entre les *Anciens* & les *Modernes*, a été long-tems un grand ſujet de diſpute en France. *Perrault* & *Deſpréaux* furent les premiers qui entrèrent en lice. Leur querelle, ſoutenue avec beaucoup de chaleur, partagea les eſprits,

& attira l'attention de tous les gens de lettres. *Perrault* composa son livre du parallèle des *Anciens* & des *Modernes*. Le redoutable *Despréaux* ne s'attacha qu'à relever les bévues & les méprises de son Adversaire, & vint bientôt à bout de mettre tout le monde dans son parti. Mde. *Dacier*, qui portoit l'admiration pour les *Anciens*, jusqu'à la superstition, & à une sorte d'idolatrie, vit, avec une amertume mêlée d'indignation, que *la Motte*, dans ses dissertations sur *Homère*, cherchoit à rabaisser ce Poëte, elle s'éleva avec force contre lui, & soutint la cause d'*Homère*, avec le zèle & l'enthousiasme d'un Commentateur. La querelle resta indécise; il n'étoit guère possible que ni l'un ni l'autre la terminât d'une manière qui satisfît pleinement le public. *La Motte* ne pouvoit juger qu'imparfaitement *Homère*, faute de connoître suffisamment le grec; & Mde. *Dacier*, aveuglée par sa superstition, ne voyoit, ou ne vouloit voir, aucun des défauts du Poëte qu'elle adoroit.

Parmi ceux qui sont entrés dans cette querelle littéraire, aucun n'a mieux présenté la question sous son vrai point de vue, & n'a mieux tranché la difficulté que M. de *Fontenelle*. » Toute cette question, dit ce Philosophe, » se réduit à savoir si les arbres » qui étoient autrefois dans nos campagnes, étoient » plus grands que ceux d'aujourd'hui; en cas qu'ils » l'aient été, *Homère*, *Platon*, *Démostène*, ne peuvent » être égalés dans ces derniers siécles; mais si nos » arbres sont aussi grands que ceux d'autrefois, nous » pouvons égaler *Homère*, *Platon* & *Démosthène*. Eclair- » cissons ce paradoxe. Si les *Anciens* avoient plus

» d'esprit que nous, c'est donc que les cerveaux
» de ce tems-là étoient mieux disposés, formés de
» fibres plus fermes ou plus déliées, remplis de plus
» d'esprits animaux. Mais en vertu de quoi les cer-
» veaux de ce tems-là, auroient-ils été mieux disposés?
» Les arbres auroient donc été plus grands & plus
» beaux; car, si la nature étoit plus jeune & plus
» vigoureuse, les arbres, aussi bien que les cerveaux
» des hommes, auroient dû se sentir de cette jeu-
» nesse.

» Que les admirateurs des *Anciens* y prennent un
» peu garde. Quand ils nous disent que ces gens-là
» sont les sources du bon goût & de la raison, &
» les lumières destinées à éclairer tous les hommes;
» que l'on n'a d'esprit qu'autant qu'on les admire;
» que la nature s'est épuisée à produire ces grands
» originaux: en vérité, ils nous les font d'une autre
» espèce que nous, & la Physique n'est pas trop
» d'accord avec toutes ces belles phrases. La nature
» a entre les mains, une certaine pâte qui est tou-
» jours la même, qu'elle tourne & retourne sans cesse
» en mille façons, & dont elle forme les hommes,
» les animaux, les plantes, & certainement elle n'a
» point formé *Platon*, *Démosthène*, ni *Homère*, d'une
» argile plus fine, ni mieux préparée que nos Philo-
» sophes, nos Orateurs, & nos Poëtes d'aujourd'hui.
» Je ne regarde ici dans nos esprits, qui ne sont pas
» d'une nature matérielle, que la liaison qu'ils ont
» avec le cerveau qui est matériel, & qui par ses
» différentes dispositions, produit toutes les diffé-
» rences qui sont entr'eux. «

Sans doute les *Anciens* ont inventé les ſciences & les arts ; mais c'eſt qu'ils étoient avant nous, & qu'ils n'ont fait que ce que nous euſſions fait nous-mêmes à leur place. La privation de toutes les choſes néceſſaires à la vie, les beſoins continuels auxquels ils étoient expoſés, & qui dûrent ſe faire ſentir d'autant plus vivement, que leur eſprit ſe développoit davantage, leur firent, après avoir long-tems tâtonné, découvrir les arts utiles. L'enchaînement & la dépendance qu'il y a entre tous les arts, dûrent leur rendre plus aiſée l'invention des arts agréables ; l'amour du plaiſir, l'inquiétude naturelle aux hommes, qui les porte ſans ceſſe à quelque choſe de nouveau, un heureux haſard, tout concourut, peut-être après bien des tentatives infructueuſes, à produire les arts d'agrément. C'eſt ainſi qu'ils dûrent donner naiſſance à la Poëſie, à la Muſique, à la Peinture, &c. Mais toutes les premières découvertes ne ſont pas peut-être auſſi merveilleuſes qu'on le penſe. La nature y porte d'elle-même, & ſi l'on doit être ſurpris de quelque choſe, c'eſt qu'elles aient été faites ſi tard, & que tant de ſiécles ſe ſoient écoulés, ſans qu'il ſe ſoit trouvé quelque heureux génie qui découvrît ce qui paroiſſoit être expoſé aux yeux de tout le monde. Une eau claire & limpide, un métal d'une ſurface brillante & polie, en renvoyant fidélement l'image de ceux qui le regardent ſous un certain point de vue, ont dû naturellement donner l'idée de la Peinture. Le chant des oiſeaux a dû faire naître celle de l'harmonie. Des chûtes heureuſes ; quelques cadences naturelles dans la proſe,

ont dû faire imaginer qu'on pouvoit assujettir le discours à des tems réglés, à des mesures fixes, & de là est venue la Poësie.

L'invention des arts par les *Anciens*, ne prouve nullement qu'ils eussent plus d'esprit que les *Modernes*. Il est naturel qu'ils aient découvert les premiers ce qu'ils ont été les premiers à chercher. Il feroit beau voir les Espagnols se vanter d'avoir découvert les mines du Mexique & du Pérou, eux qui sont les premiers des peuples de l'Europe qui ont fouillé dans le sein de ces riches contrées. Le Chevalier de Caylli avoit raison quand il fit cette épigramme.

» Dis-je quelque chose assez belle ?
» L'*antiquité* toute en cervelle,
» Me dit : *Je l'ai dit avant vous :*
» C'est une plaisante donzelle ;
» Que ne venoit-elle après moi ?
» J'aurois dit la chose avant elle. «

Les *Anciens* sont à l'égard des *Modernes*, ce qu'est un génie riche & fécond, qui traite le premier un sujet, à l'égard de ceux qui, avec un esprit égal au sien, le traiteront après lui. Il moissonne à pleines mains, où les autres ne font que glanner. Est-ce leur faute ? Il n'a sur eux que le mérite de les avoir devancés.

Quelle idée a-t-on de la nature, lorsqu'on prétend qu'elle a d'abord jetté tout son feu, & qu'elle s'est tout-à-coup épuisée, en produisant les grands hommes de l'antiquité ? Pourquoi leur auroit-elle prodi-

gué tous ſes dons ? d'où viendroit la prédilection pour eux, & ſon indifférence pour nous, envers qui ſeuls elle ſeroit marâtre ? La nature eſt trop ſage. Elle travaille toujours ſur le même plan, & l'uniformité de ſes opérations, dans le Phyſique de l'univers, répond aſſez qu'elle agit avec la même uniformité ſur les eſprits. La nature a fait naître dans tous les tems des *Cicéron* & des *Virgiles* ; mais il leur a manqué des occaſions favorables pour exercer leurs talens. Pourquoi ſe trouve-t-il, ſous le régne de tous les grands Rois, des Poëtes pour les chanter, des Hiſtoriens pour écrire leurs vies ? Les Princes ont-ils le pouvoir de les créer à leur volonté ? Non, ſans contredit, mais c'eſt qu'ils les trouvent tous prêts ; & au moindre ſigne ils ſortent de l'obſcurité où ils ſe renfermoient.

Sans doute il ne faut point dérober aux *Anciens* la gloire qui leur eſt due. On compte parmi eux des Légiſlateurs, des Philoſophes, des grands Poëtes, d'excellens Hiſtoriens, des Orateurs parfaits ; & pour leur rendre toute la juſtice qu'ils méritent, on doit ajouter que l'éloquence & la poëſie ont été portées chez eux au plus haut point de perfection, & que tout ce qu'on peut faire de mieux à cet égard, c'eſt, en général, de les égaler, ſans prétendre les ſurpaſſer.

Mais les *Modernes* n'ont-ils pas excellé auſſi dans tous les genres ? Ne peuvent-ils pas diſputer aux *Anciens* l'égalité dans quelques-uns, & prétendre à la ſupériorité dans quelques-autres ? Les *Anciens* ont à la vérité le mérite de l'invention, dont néanmoins, à tout prendre, on ne doit pas leur tenir un ſi grand

compte. Mais les *Modernes* ont celui d'avoir ajouté, d'avoir perfectionné, ce qui n'est pas peut-être moins difficile, que d'avoir inventé. Ce qu'il y a de plus vrai, de plus naturel, de plus raisonnable sur une matière, s'offre de lui-même aux inventeurs, & ils s'en saisissent les premiers. Mais plus la matière est épuisée, plus on a besoin de plus grands efforts d'esprit pour y ajouter, parce qu'il y reste peu à découvrir, & que ce résidu est moins exposé aux yeux; & loin qu'on se trouve aidé par les règles & par les méthodes qu'ils nous ont laissées, elles nuisent souvent plus qu'elles ne servent, en assujettissant le génie à se traîner sur leurs traces, & à se tenir étroitement renfermé dans le cercle qu'ils ont tracé. Les difficultés ne paroissent donc pas moindres d'un côté que d'un autre, & les découvertes des *Anciens*, sur lesquelles leurs partisans triomphent sur tout, ne doivent pas faire pancher la balance en leur faveur.

Dira-t-on qu'on compte plus de grands hommes chez les *Anciens*, que chez les *Modernes*? Mais si l'on compare le siécle d'*Auguste*, celui dont s'honore le plus l'antiquité, au siécle de Louis XIV, celui-ci le cède-t-il au premier, par le nombre des grands génies? Quelle foule d'habiles artistes, d'écrivains sublimes, de grands hommes enfin dans tous les genres, n'a-t-il pas produit? L'un ne sera pas infailliblement moins célèbre que l'autre chez la postérité.

A quel titre accorde-t-on donc si libéralement la prééminence aux *Anciens*? Un jour, quand la diffé-

rence des tems qui eſt entre eux & nous, ſera diſparue, à l'égard de nos neveux, & que, par une longue ſuite de ſiécles, les *Modernes* actuels ſeront regardés comme contemporains des Grecs & des Latins, les meilleures piéces de *Sophocle*, d'*Euripide*, d'*Ariſtophane*, de *Térence*, ne tiendront guère contre *Cinna*, les *Horaces*, *Phèdre*, *Athalie*, *Zaïre*, *Mérope*, le *Miſantrope*, le *Tartuffe*, *&c.*

Les noms de *Boſſuet* & de *d'Agueſſeau*, ſeront mis à côté des noms des plus grands Orateurs de l'*antiquité*, & l'on ne croira pas faire de tort à l'éloquence de *Démoſthène* & de *Cicéron*, en lui comparant celle de ces deux hommes illuſtres, & de pluſieurs de nos meilleurs Orateurs. *Deſcartes* & *Newton* paſſeront pour des génies auſſi merveilleux que *Platon* & *Ariſtote*; & ſi le tribut d'admiration que tous les ſiécles s'empreſſeront de payer à la mémoire de ces grands hommes, n'étoit pas à peu-près le même, & qu'on cherchât à mettre quelque différence entre eux, à cauſe de la profondeur & l'étendue du génie, il eſt bien douteux qu'elle fût à l'avantage des deux Philoſophes Grecs. *Homère* & *Virgile* méritent, ſans doute, & obtiendront toujours de plus en plus les ſuffrages de tous les tems. La poſtérité la plus reculée mettra le ſceau à l'immortalité que l'*Iliade* & l'*Énéïde* ont reçu de tant de ſiècles réunis en leur faveur. Mais les Italiens ne font pas difficulté de mettre le *Taſſe* à côté de ces deux Poëtes épiques, malgré le jugement de *Deſpréaux*, que le public équitable ne tarda pas à révoquer.

Les Anglois ne font pas moins de cas de *Milton*,

& ne mettent pas le *Paradis perdu* au-deſſous des meilleurs Poëmes épiques. Le Chantre de HENRI IV mérite à juſte titre une place entre ces Hommes célèbres, & la réputation de la *Henriade*, qui s'accroit de jour en jour, vengera la France du reproche que les étrangers lui faiſoient de n'avoir pû produire un Poëme épique. Si les Modernes n'ont point ſurpaſſé les Anciens dans le genre Lyrique; ils n'ont rien du moins à leur envier à cet égard, & ſes noms de *Malherbe* & de *Rouſſeau* ne ſeront pas moins célèbres un jour que ceux de *Pindare* & d'*Horace*. On ne ſera guère partagé entre *Æſope*, *Phèdre* & la *Fontaine*; & le Fabuliſte Français qui a élevé l'apologue à ſa plus haute perfection, paſſera pour un modèle inimitable en ce genre. Quel dommage pour notre langue, ſi la *Fontaine* s'étoit rendu à l'avis du célèbre *Patru*, qui prétendoit que les Fables ne pouvoient réuſſir en Français.

Ségrais & Madame *Deshoulières* ne le cédent à perſonne dans le genre Paſtoral. L'un eſt auſſi naïf que *Théocrite*; l'autre auſſi délicate que *Virgile*, auſſi ſpirituelle que *Bion*, auſſi ſenſible & moins emportée que *Sapho*. Elle a fait de toutes ces qualités un heureux mêlange qui doit lui faire balancer le prix. L'*Hiſtoire de la conjuration de Véniſe* par l'Abbé de *Saint-Réal*, peut être miſe en parallèle avec celle de *Catilina* par *Saluſte*. Cependant il faut être de bonne foi, & avec la même franchiſe que nous étalons nos richeſſes & notre abondance dans tout le reſte, avouer notre diſette dans celle-ci. En fait d'Hiſtorien, rien n'eſt peut-être ſi parfait que *Tite-Live* & *Tacite*.

Nous osons cependant leur opposer l'Abbé *de Vertot*, M. *Turpin*, &c.

Les *Modernes* ont créé des espèces nouvelles comme les Lettres Galantes, les Romans, les Contes, les Opéra, dont chaque genre a fourni des Auteurs excellens, que la postérité aura beaucoup de peine à surpasser. Nous avons un grand nombre de chansons également vives & ingénieuses, dont *Anacréon* lui-même se seroit fait honneur, & dont il n'eût point fait moins de cas que de ses propres Odes que nous trouvons si charmantes.

Dans quel état de foiblesse & de langueur n'étoient pas la Physique & les Mathématiques parmi les *Anciens?* On eût dit qu'elles étoient condamnées à une éternelle enfance, dont les *Modernes* sont venus à bout de les affranchir par un travail opiniâtre, par des observations profondes, dirigées par le flambeau de l'expérience, & par des méditations continuelles. Les Sciences cultivées par des esprits sages & profonds, enrichies par de nouvelles découvertes, étayées sur des principes féconds & lumineux, font tous les jours les plus sensibles progrès ; & rendues à leur véritable destination, elles signalent tous les jours leurs bienfaits sur le genre humain.

Une des principales Sciences, peut être la première de toutes, puisqu'elle leur sert de guide & de boussole en les dirigeant; la Logique, ou la manière de raisonner, s'est infiniment perfectionnée dans ces derniers tems. C'est par elle qu'il regne dans nos bons Ouvrages de Métaphysique, de Religion, de Critique & de Morale; une justesse, une

précision, qui excluent rigoureusement tout ce qui est obscur, louche, équivoque, tous les subterfuges, toutes les vaines subtilités, enfin tout ce qui ne va pas au fait par le plus court chemin. Au lieu que les *Anciens*, dit M. de *Fontenelle*, » sur quelque matière que ce soit, étoient assez sujets à ne » pas raisonner dans la dernière perfection. Souvent » de foibles convenances, de petites similitudes, » des jeux d'esprit peu solides, des discours vagues » & confus, passent chez eux pour des preuves. » Aussi rien ne leur coûte à prouver. Ce qu'un *Ancien* démontroit en se jouant, donneroit bien de la » peine à un pauvre *Moderne*. Car de quelle rigueur » n'est-on pas aujourd'hui sur les raisonnemens? «

Quelle peut être la cause de l'extrême prévention des partisans, ou plutôt des adorateurs de l'*antiquité?* Sans doute l'éloignement des tems qui nous fait regarder les *Anciens* comme d'une autre nature que nous, n'y contribue pas moins que le soin qu'on a de nous élever dès notre plus tendre enfance dans une sorte de superstition à leur égard, en ne cessant de nous les exalter, & en nous les représentant avec emphase comme les seules sources du bon goût, & les uniques modèles à imiter. Mais comment auroient-ils eu le privilège d'atteindre si promptement la perfection dans tous les genres? La perfection qui ne peut être que l'ouvrage du tems, le fruit de la plus longue expérience, le résultat des combinaisons les plus profondes & les plus multipliées; la perfection qu'il n'est peut-être pas donné aux hommes d'atteindre en aucun genre, & à laquelle on

ne peut du moins parvenir qu'après s'être long-tems égaré, après avoir ſouvent échoué contre les écueils qui nous environnent de toutes parts ; tant les hommes ſont bornés, & tant le vrai beau, le beau parfait eſt loin de nous, & eſt difficile à ſaiſir !

Tout ce que les *Anciens* ont fait, pourquoi les *Modernes* ne pourroient-ils pas le faire ? Comme hommes, ils ſont en droit d'y prétendre. Tout *Moderne* avec un eſprit, nous ne diſons pas ſupérieur, mais ſeulement égal à celui d'un *Ancien*, peut aller plus loin, & s'élever plus haut que n'a pû faire cet *Ancien*. Pourquoi ? Parce qu'un bon eſprit cultivé eſt, pour ainſi dire, compoſé de tous les eſprits des ſiècles précédens. Il a recueilli, & s'eſt approprié toutes les vues ſaines de tous les hommes raiſonnables qui ſe ſont ſuccédés juſqu'à lui.

N'oublions pas que le deſpotiſme, ou l'eſpèce d'inquiſition qu'a long-tems exercé le grand nom d'*Ariſtote*, a, durant pluſieurs ſiècles, retardé le progrès de la raiſon humaine, & n'a pas été un des moindres fléaux qui ayent affligé les Arts libéraux. Exemple frappant qui prouve que les grands noms doivent peu en impoſer, & que des autorités valent bien moins que des raiſonnemens ſolides !

Oſons donc nous dépouiller d'un reſpect aveugle pour les *Anciens*, & tenant une balance égale entre eux & les *Modernes ;* avouons qu'ils ont excellé dans pluſieurs genres, & qu'il les ont portés au plus haut point de perfection, où il paroît qu'ils puiſſent atteindre : qu'ils ſont demeurés bien loin de la perfection

dans quelques-uns : qu'ils ont été égalés dans presque tous, & surpassés dans plusieurs.

ANE

ANECDOTE, subst. fém. (*Histoire.*) *Anecdota.* C'est le nom qu'on donne à des Histoires secrétes, ou même à celles qui n'ont pas été publiées. Ce dernier sens est celui de l'étymologie Grecque. Ce mot vient de *a* privatif, d'une *n* pour la douceur de la prononciation, & d'*ekdotos* qui vient d'*ek* & de *didomi.* Ainsi *anecdotes* veut dire, *choses qu'on a tenues secrétes, qui n'ont pas vû le jour, qui n'ont pas été publiées.*

Ce mot a été employé par Cicéron, qui dans une épître à *Atticus* se sert de ce terme. Procope a intitulé *anecdotes* un Livre dans lequel il peint, sous les couleurs les plus affreuses, *Justinien* & *Théodore* son épouse. On ne connoît pas dans l'antiquité d'autre Auteur qui ait pris une pareille licence. Varillas a publié, un Ouvrage intitulé : *Anecdotes de la Maison de Florence*, ou de *Médicis ;* mais cet Auteur a très-peu de crédit. (*Dict. de Moreri.*)

Outre ces Satyres cruelles qui ne sont quelquefois qu'un tissu de calomnies, on a donné ce titre à des collections de manuscrits qui n'avoient pas été imprimés, tels que ceux que M. *Muratori* a pris dans la bibliothèque du Roi, & qu'il a donnés au public sous le titre d'*Anecdotes grecques*, ou ceux que Dom *Martène*, Bénédictin de S. Maur, a fait imprimer

en cinq volumes *in-fol.* ſur le tître de *Tréſor des anecdotes.*

» J'ai ſouvent déſiré, dit M. le Chancelier » d'Agueſſeau, dans ſes inſtructions ſur les études » propres à former un Magiſtrat, j'ai ſouvent deſiré » que quelque jeune homme laborieux entreprît de » lire les anciens Canoniſtes, pour en extraire tous » les faits qui y ſont rapportés, dont on peut ſe » ſervir pour exemple. C'eſt un travail qu'un Avo- » cat Général ne ſauroit faire; & le peu de tems » qui lui reſte, doit être employé encore plus uti- » lement; mais s'il pouvoit ſe trouver dans la jeu- » neſſe du Barreau quelque Avocat d'aſſez bonne » volonté pour ſe charger de cette entrepriſe, il en » réſulteroit un ouvrage qui ſeroit non-ſeulement » utile, mais curieux, qu'on pourroit donner au » public ſous le tître d'*Anecdotes ſur la Juriſprudence* » *Eccléſiaſtique*, & en y joignant ce qu'on peut trou- » ver ſur ce ſujet dans les Hiſtoriens contemporains, » & dans les receuils des Pièces ou des monumens » hiſtoriques, on en feroit un Livre dont la lecture » ſeroit intéreſſante pour les Juriſconſultes, & même » pour ceux qui ne le ſont pas. «

On s'eſt mis depuis peu dans l'uſage de mettre l'Hiſtoire en *anecdotes;* on ne voit de tous les côtés que des *anecdotes Italiennes*, *Danoiſes*, *Ruſſes*, &c. Ces compilations peuvent être de quelque utilité à ceux qui ſavent déjà l'Hiſtoire, ou amuſer ceux qui ne la ſavent pas. Mais on ſeroit bien fruſtré dans ſes eſpérances ſi on croyoit l'avoir étudiée dans de pareils Livres.

ANGLAIS. *Voyez* LITTÉRATURE ANGLAISE.

ANN

ANNALES, ſubſt. fémin. (*Hiſt. Litt.*) *Annales.* Les *annales* ſont un récit hiſtorique des affaires d'un Etat, rédigées ſelon l'ordre des années. A Rome, dès les premiers tems de la République, le grand Pontife écrivoit les événemens de chaque année, ſans aucun ornement, & avec une extrême ſimplicité. Le tout étoit mis ſur des tablettes expoſées dans quelque lieu de ſa maiſon; & chacun avoit la liberté de les aller lire ou de les conſulter dans le beſoin. C'eſt ce qu'on appelloit *annales maximi*, & c'eſt à cet uſage qu'il faut rapporter l'origine des *annales.* Cette coutume ſe conſerva juſques dans le ſeptième ſiècle de la République. L'Hiſtoire Romaine ne fut pas autrement écrite pendant ce long intervalle de tems.

Cette manière d'écrire l'Hiſtoire étoit ſans doute propre à en aſſurer & à en garantir la vérité. La moindre infidélité de l'*annaliſte* n'eût pas manqué d'être relevée & contredite, parce que chacun étoit en état de juger de l'exactitude de ſon récit. Il ſeroit à ſouhaiter que l'Hiſtoire eût pû, dans tous les tems, & dans toutes les nations, être écrite de la même manière. Elle ſeroit un dépôt ſacré, où la vérité ſe ſeroit conſervée ſans altération & ſans mêlange, & un tableau vraîment fidèle de tous les âges & de tous les ſiècles paſſés, ſur leſquels la paſſion, l'intérêt,

la flatterie, n'auroient point répandu des ombres, & élevé des nuages.

Mais n'eſt-il aucune différence entre les *Annales* & l'*Hiſtoire* ? Ces deux mots ſont-ils ſynonimes ? Leur acception eſt-elle parfaitement la même ? C'eſt ſur quoi l'on eſt aſſez partagé. Quelques Critiques veulent qu'ils ne différent entr'eux que comme le genre & l'eſpèce. L'*Hiſtoire*, diſent-ils, eſt le genre, & les *annales* ſont l'eſpèce. L'un & l'autre ſont le récit & l'expoſition fidèle des événemens des tems paſſés, avec cette ſeule différence que les faits dans les *annales* ſont rangés & préſentés ſuivant l'ordre des années.

Selon pluſieurs autres Critiques les *annales* ſont une narration nue & ſimple des événemens, au lieu que l'*Hiſtoire* ne ſe contente pas d'expoſer les faits; elle remonte aux principes; elle découvre les cauſes; elle pénètre dans le ſecret des cabinets; elle développe les intrigues des Cours, & met au jour les reſſorts cachés qui leur ont donné la première impulſion.

Selon quelques autres, la différence entre l'*Annaliſte* & l'*Hiſtorien* conſiſte en ce que le premier expoſe les événemens des tems écoulés avant lui; & l'*Hiſtorien* raconte ceux dont il a pû être le témoin, & dans leſquels il a pû être acteur lui-même. Dans ce dernier ſentiment l'*Hiſtorien* mérite plus de croyance que l'*Annaliſte* : on tient les événemens de la première main, ſi l'on peut parler ainſi. Il paroît que c'étoit l'opinion de Tacite qui intitule *annales* les tems qui l'avoient précédé, au lieu que deſ-

cendant au tems où il vivoit, il a changé de titre, & a donné le nom d'*Histoire* au reste de son Ouvrage. Mais cette opinion n'est guère recevable : elle renfermeroit l'*Histoire* dans des bornes trop étroites, en la restreignant à n'embrasser qu'une durée égale à celle de la vie d'un homme.

Le titre de la plûpart de nos *Histoires* se trouveroit faux ; & cette opinion est d'ailleurs contraire à la certitude qu'on a de l'origine des *annales*.

Quoiqu'il en soit, dans l'usage ordinaire on se sert assez indistinctement de l'une & de l'autre dénomination ; & l'on dit les *Annales de l'Empire*, dans le même sens que l'*Histoire de France*.

Si l'on s'en tient au sentiment de ceux qui veulent que les *annales* ne soient qu'une exposition toute nue des événemens, outre la vérité qui doit être la base de tout récit historique, la briéveté & une élégante simplicité, sont les seules qualités qu'elles doivent avoir. Si l'on est de l'avis des autres, les qualités qu'elles exigent sont les mêmes que celles de l'*Histoire*. *Voyez* HISTOIRE.

De toutes les *annales*, celles de Tacite sont les plus connues ; après elles viennent celles de Grotius & de Baronius. Mais il n'en est point qui égalent celles de Tacite. Il l'emporte sur tous les autres *Annalistes* par la force des raisonnemens, par la vigueur & la hardiesse de son pinceau, par une parfaite connoissance du cœur humain, par une sagacité à qui rien n'échappe, & qui démêle avec art le manège des courtisans, les vices ou les foiblesses des Princes, le fil des intrigues, le jeu des passions,

& l'influence des toutes ces causes sur les événemens. Ses *annales* sont presque un traité de politique, & sont devenues le désespoir de tous ceux qui ont voulu les traduire. M. d'Alembert en a traduit quelques morceaux avec une précision & une force dignes de Tacite lui-même. Qu'il seroit à souhaiter que nous eussions la traduction entière de la même main !

Les *annales* de Grotius sont estimées. *Lucas Holstenius*, Chanoine de S. Jean de Latran, & Bibliothécaire du Vatican, disoit qu'il étoit en état de montrer 8000 erreurs dans celles de Baronius.

ANNOBLIR. *Voyez* ANOBLIR.

ANNONCER, verbe actif, (*Drame.*) *Nuntiare, designare*, &c. Dans tous les Drames il faut *annoncer* les principaux personnages au premier acte dès qu'on ne les fait point paroître ; on doit aussi faire connoître leur caractère. *Voyez* DRAME. Selon Voscius, on étoit obligé chez les Grecs d'*annoncer*, avant la représentation d'une Pièce, le nombre des Acteurs, le rôle qu'ils alloient jouer, & le sujet de la Pièce. *Voyez* ACTEUR.

Dans nos Spectacles, excepté à l'Opéra, un Acteur vient *annoncer* sur le Théâtre la Pièce qu'on doit donner le lendemain, & quelquefois les jours suivans. On *annonce* aussi les causes de la suspension d'une nouvelle Pièce, & les débuts des Acteurs & des Actrices, avec les rôles dans lesquels ce début doit se faire.

L'Acteur *annonce* ou immédiatement après la première Pièce, ou à la fin de la représentation de la

seconde. Il fait trois révérences, une vers la loge du Roi, qui est à la droite du parterre; la seconde, vers la loge de la Reine, qui est à gauche, & la troisième, au parterre. Lorsque le Roi est au spectacle on ne salue que lui.

ANNOMINATION, subst. fém. (*Rhétorique.*) *Annominatio.* C'est une figure qui roule sur un jeu de mots, & qui est ordinairement froide. *Voyez* ALLUSION.

ANOBLIR, verbe actif, (*imitation.*) *Nobilitare, ornare.* Le mot *anoblir* se dit figurément du langage, du style, des expressions des termes. Nous nous occuperons principalement de cet objet en parlant du Style. *Voyez ce mot.* Nous rapporterons cependant ce que dit un homme d'esprit sur cet objet.

» Chez les Romains le peuple étoit Roi, par conséquent ses expressions partageoient sa noblesse. Il » y avoit peu de ces termes bas, dont les Grands » dédaignassent de se servir; & des expressions populaires n'auroient pas signifié, comme parmi nous, » des expressions triviales. Voilà donc une foule de » mots que les Poëtes pouvoient employer sans dégrader leur style. On peut en dire autant d'une » multitude d'idées & d'images qui n'étoient point » ignobles; parce que le caractère de souveraineté, » dont le peuple étoit revêtu, imprimoit un caractère de noblesse à toutes ses actions, & par contre-coup aux idées ou aux images qui les exprimoient, ou qui en étoient empruntées. Parmi nous, » la barrière qui sépare les Grands du peuple, a » séparé leur langage, les préjugés ont avili les mots,

» comme les hommes ; & il y a eu, pour ainſi dire, » des termes nobles & des termes roturiers. Une » délicateſſe ſuperbe a donc rejetté une foule d'ex- » preſſions & d'images. La langue, en devenant plus » décente, eſt devenue plus pauvre ; & comme les » Grands ont abandonné au peuple l'exercice des » Arts, ils lui ont auſſi abandonné les termes qui » peignent leurs opérations, &c. « (*Diſcours de M. Délile.*)

Quoiqu'il en ſoit, l'Orateur & le Poëte qui ne ſauroient changer nos uſages, doivent s'y aſſujettir, & faire dans le langage un choix heureux des expreſſions *nobles*, & de celles qui ſont populaires & baſſes.

Dans le diſcours ſoutenu, & encore plus dans la Poëſie, il y a des termes conſacrés, & auxquels on attache plus de dignité qu'à d'autres. Tels ſont les mots *humains*, *mortels*, au lieu d'*hommes*.

» Mon cher fils, dit Louis, c'eſt de là que la grace
» Fait ſentir aux *humains* ſa faveur efficace. «

(*Henriade.*)

» Plus ſage en mon reſpect que ces hardis *mortels*,
» Qui d'un indigne encens profanent tes autels. «

Courſier pour *cheval.*

» Les momens lui ſont chers, il court dans tous les
» rangs,
» Sur un *courſier* fougueux plus léger que les vents. «

Glaives pour *épées.*

» Il s'attaquent cent fois, & cent fois se repoussent ;
» Leur courage s'augmente, & leurs *glaives* s'émous-
» sent. «

Hymen ou *hymenée* pour *mariage.*

» Crois-tu que d'une fille humble, honnête & char-
» mante,
» L'*hymen* n'ait jamais fait de femme extravagante ?

» A qui même en secret je m'étois destinée,
» Avant qu'on eût conclu ce fatal *hymenée.* «

L'*Éternel* pour *Dieu.*

» Oui, j'irai dans son temple adorer l'*Éternel.* «

Antique pour *ancien.*

» Suivez-moi, rappellez votre *antique* vertu ;
» C'est un usage *antique*, & sacré parmi nous. «

Flanc pour *sein.*

» Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans
» mon *flanc*
» Ont allumé ce feu fatal à tout mon sang. «

Il y a beaucoup d'autres mots que l'usage, l'étude, & la lecture des bons Auteurs peuvent seuls faire connoître.

Il y a non-seulement des mots qui ne sont point nobles par eux-mêmes, mais même des pensées, & quelquefois des sujets. L'Auteur se sert alors de périphrases, de métaphores, d'allégories, de circonlocutions, par le secours desquelles il dérobe à la vue des spectateurs délicats la bassesse des objets qui les choqueroient, si on les leur offroit tels qu'ils sont.

ANNOTATION, subst. fém. (*Hist. Litt.*) *Annotatio*, *observatio*. On appelle *annotation* les remarques qu'on fait sur un Ecrit ou un Ouvrage quelconque pour en éclaircir les passages, ou pour en tirer des inductions & des conséquences. Telles sont les *annotations* qu'on a fait sur les Livres saints, sur les Auteurs Grecs & Latins, &c. *Voyez* NOTE.

ANONYME, adj. masc. & fém. (*Hist. Littér.*) AUTEUR, OUVRAGE ANONYME. *Anonymus ; Auctor ignoti nomini ; Opus ignoti Auctoris. Auteur inconnu ; Ouvrage sans nom d'Auteur*. Ce mot vient du Grec ; de *a* privatif, qui veut dire *sans* ; d'une *n euphonique*, & *onima* ou *onyma*, qui signifie *nom*.

On appelle *anonyme* tous les Ouvrages dont les Auteurs ne sont pas connus, ou des Auteurs qui ne veulent pas se faire connoître.

M. Baillet dit dans son *Jugement des Sçavans*, *tome premier :* » Parmi les Auteurs, les uns suppriment » leur nom pour éviter la peine, ou la confusion » d'avoir mal écrit, ou d'avoir mal choisi un sujet ; » les autres pour éviter la récompense ou la louange » qui pourroit leur revenir de leur travail : ceux-ci, » par la crainte de s'exposer au public, & de trop » faire parler d'eux ; ceux-là, par un mouvement

» de pure humilité, pour tâcher de se rendre utiles » au public sans en être connus; d'autres enfin, par » une indifférence & un mépris de cette vaine répu- » tation qu'on acquiert en écrivant; parce qu'ils » considèrent comme une bassesse, & comme une » espèce de déshonneur de passer pour Auteurs; » de même qu'en ont usé quelquefois des Princes, » en publiant leurs propres Ouvrages sous les noms » de leurs domestiques, &c. «

Les Auteurs *anonymes* que la timidité, la modestie, ou le mépris d'une vaine réputation empêchent de se faire connoître, ne peuvent qu'être loués. Mais ce sont les seuls cas où il puisse être permis de garder l'*anonyme*. Ceux qui par ce moyen cherchent à se mettre à l'abri du mépris, ou de la vindicte publique, lorsqu'ils font imprimer des Ouvrages scandaleux ou calomnieux, doivent être regardés comme des lâches qui ne cherchent à porter leurs coups que dans l'obscurité. On doit les comparer à ces brigands qui se mettent en embuscade sur les grands chemins pour attaquer avec plus d'avantage le voyageur tranquille qu'ils veulent dépouiller.

M. J. J. Rousseau, en ne prenant que le titre modeste d'Editeur du sublime Roman de la *nouvelle Héloïse*, dit, qu'il a mis son nom à la tête de cet Ouvrage, non pour s'approprier ce qu'il y a de bon; mais pour répondre du mal qu'il peut y avoir. C'est ainsi que devroit penser tout Auteur.

ANT

ANTANACLASE, subst. fémin. (*Rhétorique.*) *Antanaclasis.* Ce mot dérive du Grec de *anti*, & de *anaclao repercutio*, répercussion.

L'*antanaclase* est, selon Quintilien, la répétion d'un même mot dans une phrase, mais pris dans un sens différend. Exemple : Ton *discours est du bon* ton. *Je ne veux* pas *que vous suiviez mes* pas. Quintilien rapporte plusieurs exemples de cette figure, tels que celui-ci : Amari *jucundum est, si curetur ne quid insit* amari. » Il est doux d'être aimé, si on évite que » l'amour ne soit accompagné d'amertume. «

Saint Augustin a dit dans un de ses Panégyriques : *Hodie* perpetua & felicitas perpetuâ felicitate *gaudent.* » *Perpétue & félicité* jouissent actuellement d'un bon- » heur éternel. «

On voit que cette figure ne consiste que dans un jeu de mots qui est ordinairement puérile & ridicule. Elle a cependant quelquefois de la grace, & même de la force. Tel est l'exemple suivant tiré de l'Evangile : *Laissez les morts ensévelir les morts ;* & cet autre de Quintilien : *Emit* morte immortalitatem. » Il a acquis par sa *mort* l'*immortalité.* «

ANTANAGOGE, subst. fém. (*Rhétorique.*) *Antanagogis.* Ce mot est composé du Grec de *anti* & *anagoge*, qui veut dire *réjaillissement.*

L'*antanagoge* est une figure par laquelle on fait réjaillir sur un accusateur l'accusation qu'il avoit intentée contre son ennemi. Elle consiste à rétorquer

contre ſon adverſaire les preuves dont il s'eſt ſervi ; ou bien à diſtraire de ſon accuſation, en en formant une nouvelle contre lui, ou en lui imputant un autre crime. Exemple ; *Hyppolite* parle à *Théſée*.

» Vous me parlez toujours d'inceſte & d'adultère :
» Je me tais ; cependant *Phèdre* ſort d'une mère,
» *Phèdre* eſt d'un ſang, Seigneur, vous le ſavez trop
» bien,
» De toutes ces horreurs plus rempli que le mien. «

(*Racine*, *Trag. de Phèdre.*)

Voyez RÉCRIMINATION.

ANTAPODOSE, ſubſt. fém. (*Rhétorique.*) *Antapodoſis*. Quintilien dit que l'*antapodoſe* eſt une figure de comparaiſon, par laquelle l'objet de *comparaiſon* n'eſt point ſéparé de celui qu'on lui aſſimile. Exemple :

» Comme on connoît ſouvent à certains ſignes dans » le ciel, la cauſe des orages, & qu'ils arrivent » quelquefois ſans qu'on ait pû les prévoir, & ſans » qu'il ait paru la moindre choſe qui ait pû les an- » noncer ; de même dans le tumulte des aſſemblées » populaires il arrive quelquefois qu'on devine les » motifs de la fermentation qui agite les eſprits ; » mais que ſouvent la cauſe en eſt ſi cachée qu'on » diroit que le trouble qu'elle occaſionne eſt un pur » effet du hazard. « (1)

---

(1) *Nam ut tempeſtates certo aliquo cœli ſigno commoventur, ſæpè improviſo, nullâ ex certâ ratione, obſcurâ*

Autre exemple.

» Ce Père impatient de ſerrer dans ſes bras ſon » fils unique qu'on avoit ſi long-tems ravi à ſa » tendreſſe, le vit venir de loin, & jetta ſur lui » un regard *ſemblable à celui d'un Dieu* qui bénit. «

ANTÉCÉDENT, ſubſt. maſcul. (*Grammaire.*) *Antecedes.* On appelle *antécédent* en terme de Grammaire tout nom ou pronom qui précède, & qui régit le rélatif *qui.* Exemple :

» *Dieu* qui voit à la fois, entend & punit tout.
(*Henriade.*)

» *Celui* qui met un frein à la fureur des flots. «
(*Racine.*)

Dieu & *celui* ſont deux *antécédens.*

ANTÉCÉDENT, ſubſt. maſc. (*Logique.*) *Antecedens. Prior enthymematis propoſitio.* On appelle *antécédent* la première propoſition d'un enthymème, ou de tout argument à deux membres. Exemple :

Le ſoleil luit;
Donc il eſt jour.

Le ſoleil luit eſt l'antécédent. La ſeconde propoſi-

---

aliquâ ex cauſâ concitantur : ſic in hâc comitiorum tempeſtate populari, ſæpè intelligas quo ſigno commota ſit ; ſæpè ita obſcura eſt, ut caſu excitata eſſe videatur. (Cic. pro Muren, n°. 29.)

tion est la conséquence. *Voyez* ARGUMENT, ENTHYMÈME, &c.

ANTHOLOGIE, subst. fém. (*Hist. Littér.*) *Anthologia.* Ce mot dérive du Grec de *anthos*, *flos*, *fleur*, & de *lego*, qui veut dire *je recueille.* L'*anthologie* est une collection d'épigrammes, ou plutôt de plusieurs pièces de Poësie de différens Poëtes Grecs. Il y en a cinq Livres qui contiennent sept cens épigrammes, & environ trois mille vers.

On attribue le premier recueil à *Méléagis*, natif de Sadare en Syrie, qui vivoit sous *Seuleucus VI*, dernier Roi de Syrie. Ce fut ce compilateur qui donna à sa collection le nom d'*Anthologie*, parce qu'il avoit choisi ce qu'il y avoit de plus fleuri dans quarante-six Poëtes Grecs qu'il avoit compilés. Regardant son recueil comme un bouquet de fleurs, il attribua à chaque Poëte une fleur à laquelle on le distinguoit : *Sapho* avoit la *rose*, *Anytès*, le *lys*, &c.

A l'exemple de *Méléagre*, *Philippes* de Thessalonique, fit sous le regne d'*Auguste*, une seconde compilation dans quatorze autres Poëtes Grecs. Ces deux premiers recueils ou parties sont composés d'épigrammes extrêmement licentieuses.

Agathias en fit une troisième sous *Justinien*, environ cinq cens ans après *Philippes*. Les épigrammes qu'on lui attribue servoient d'inscription aux offrandes que l'on faisoit aux Dieux.

Planude enfin, Moine de Constantinople qui vivoit dans le quatorzième siècle, en fit un quatrième en 1380. Il le divisa en sept différens Livres, dans chacun desquels les épigrammes sont rangées par ordre

alphabétique. Elles contiennent des inscriptions de tombeau, que nous appellons épitaphes. C'est l'*anthologie* telle que nous l'avons imprimée aujourd'hui. Elle renferme de belles choses; mais la plus grande partie de ce qu'elle contient, ne méritoit pas d'être recueillie.

Il ne faut pas croire, que quoiqu'on ait donné à ces pièces le nom d'*épigramme*, elles offrent ce que nous sommes en droit d'attendre de ce genre de Poësie, d'après l'idée que nous en avons; elles ressemblent plutôt à nos madrigaux, à nos inscriptions, &c. & ne sont nullement dans le genre de Martial, & de nos Epigrammatistes Latins ou Français.

L'*anthologie* imprimée, dont nous venons de faire mention, n'est pas à beaucoup près aussi complette que celle qui est manuscrite dans la bibliothèque du Roi à Paris. Elle a été copiée par *Guyet* d'après *Saumaise*. Elle avoit été à *Ménage* avant d'appartenir au Roi. Elle contient un recueil de plus que l'autre; ce recueil est intitulé, *Épigrammes d'ostentation*. Il renferme plusieurs pièces sur divers sujets, dont plusieurs sont inventés à plaisir.

On avoit mis au bas d'une statue d'*Apollon* un vers Grec à la louange d'Homère; ce vers se trouve à la trente-neuvième épigramme. En voici la traduction en Latin:

» *Cantabam quidem ego: scribebat autem divus Homerus.* «

» Je chantois à la vérité, mais le divin Homère » notoit mes accens. «

Boileau a paraphrasé cette épigramme ainsi :

» Quand la dernière fois dans le sacré vallon,
» La troupe des neufs sœurs, par l'ordre d'*Apollon*,
» Lut l'*Iliade* & l'*Odyssée* ;
» Chacune à les louer se montrant empressée.
» Apprenez un secret qu'ignore l'univers,
» Leur dit alors le Dieu des vers :
» Jadis avec Homère aux rives du permesse,
» Dans ces bois de lauriers, où seul il me suivoit,
» Je les fis toutes deux, plein d'une douce yvresse ;
» Je chantois, Homère écrivoit. «

M. le Président Bouhier l'a traduite ainsi :

» Mortels apprenez ce mystère,
» Ces deux Poëmes si vantés,
» Sont vraîment de la main d'Homère ;
» Mais c'est moi qui les ai dictés. «

On appelle aussi *anthologie* Française un recueil de Chansons qu'on a compilées de tous côtés.

ANTROPOLOGIE, subst. fém. (*Rhétor. imitat.*) *Antropologia.* Ce mot vient du Grec d'*antropos*, *homo*, *homme*, & *logos*, *sermo*, *discours.*

L'*antropologie* est une manière de s'exprimer, par laquelle on fait parler Dieu comme les hommes. C'est aussi par extention une figure par laquelle on suppose à l'Etre suprême des yeux, des mains, des sentimens, comme à un homme. Exemple :

Pœnituit eum quod hominem fecisset. » Dieu se repentit d'avoir créé l'homme. « (*Génèse.*)

A facie Domini mota eſt terra à facie Dei Jacob. » La terre a été émue en la préſence du Seigneur, » devant le Dieu de *Jacob*, &c. (*Pſ.* 118.)

ANTI-BACCHE ou ANTI-BACCHIQUE, ſubſt. maſc. (*méchan. des vers.*) *Antibacchius.* Terme de la Poëſie Grecque pour ſignifier un pied de trois ſyllabes d'une meſure oppoſée à un *bacche*. Celui-ci eſt compoſé d'une brève ſuivie de deux longues, comme *hŏnōrēs*, & l'*anti-bacche* eſt compoſé de deux longues & d'une brève, comme *ōrārĕ*, *vīrtūtĕ*, *cāntārĕ*, &c.

Ce pied avoit pluſieurs noms chez les anciens: on l'appelloit tantôt *ſpondeobacchius*; *palimbacchius*, *ſaturnius*, *proponticus*, *theſſaleus.*

ANTI-DACTYLE, ſubſt. maſc. (*méch. des vers.*) *Antidactylus.* Pied de la Poëſie Grecque & Latine, dont la meſure eſt celle d'un datyle renverſé. Ainſi le *dactyle* étant compoſé d'une longue & de deux brèves, l'*anti-dactyle* doit être compoſé de deux brèves & d'une longue. Exemple: *Pĭĕtās*. On appelle auſſi ce pied *anapeſte*. *Voyez ce mot.*

ANTILOGIE, ſubſt. fém. (*Rhétorique.*) *Antilogia*, *refragatio*. Le premier mot vient du Grec; de *anti*, qui ſignifie *contre*, & *logos*, *diſcours.*

On appelle *antilogie* la contradiction dans laquelle un homme ſe trouve lorſqu'il dit deux choſes oppoſées.

Nous avons pluſieurs explications des *antilogies* ou contradictions apparentes, dans leſquelles on prétend que les Auteurs de la Bible ſont tombés. *Tyrinus*, *Dominique Magrins*, & pluſieurs autres Théolo-

giens les ont expliquées, & ont tâché de les concilier dans les Commentaires qu'ils ont fait ſur cet objet.

ANTIMERIE, ſubſt. fém. (*Rhétorique.*) *Antimeria.* L'*antimerie* eſt une figure du corps des périodes, qui conſiſte à prendre une partie d'une choſe pour une autre. Comme quand on prend les plumes d'un oiſeau pour les *aîles*; qu'on parle du *pannache*, au lieu du *caſque*; de l'*acier*, au lieu de l'*épée*, &c.

ANTIMÉTABOLE, ſubſt. fémin. (*Rhétorique.*) *Antimetabolis.* C'eſt une figure de Rhétorique qui conſiſte à répéter préciſément les mêmes mots, mais dans un ſens oppoſé. Exemple: *Il faut manger pour vivre, & non pas vivre pour manger.* (Molière.) *Les Rois ſont des Dieux aux yeux des hommes, & des hommes aux yeux de Dieu.* (Fléchier.)

ANTIMÉTATHÈSE. *Voyez* ANTIMÉTABOLE.

ANTIMÉTALEPSE. *Voyez* ANTIMÉTABOLE.

ANTIPARASTASE, ſubſt. fém. (*Rhétorique.*) *Antiparaſtaſis.* L'*antiparaſtaſe* eſt une figure de Rhétorique, par laquelle on prouve qu'un homme, bien loin de devoir être condamné pour une action dont on l'accuſe, mérite au contraire d'en être loué. Les exemples de cette figure ſont trop communs dans toutes ſortes de Mémoires, de Plaidoyers, &c. pour qu'il ſoit néceſſaire d'en rapporter ici. Nous nous contenterons d'en citer un pris de la Tragédie de *Cinna.* Ce Romain tâche d'étouffer la haine qu'*Émilie* a jurée à *Auguſte*, & à la ramener à des ſentimens plus doux, en lui rappellant les bienfaits dont l'Empereur l'a comblée ſans ceſſe.

CINNA.

» Souffrez ce foible effort de ma reconnoiſſance,
» Que je tâche de vaincre une indigne courroux,
» Et vous donner pour lui l'amour qu'il a pour vous.
» Une ame généreuſe, & que la vertu guide,
» Fuit la honte des noms d'ingrats & de perfide;
» Elle en hait l'infâmie attachée au bonheur,
» Et n'accepte aucun bien aux dépens de l'honneur.

ÉMILIE.

» Je fais gloire pour moi de cette ignominie;
» La perfidie eſt noble envers la tyrannie;
» Et quand on rompt le cours d'un ſort ſi malheureux,
» Les cœurs les plus ingrats ſont les plus généreux. «

(*Acte* 3, *ſcène* 4.)

ANTIPASTE, ſubſt. maſc. (*Méchan. des vers.*) *Antipaſtus*. Pied de la Poëſie Grecque & Latine, compoſé de deux longues entre deux brèves, ou d'un ïambe & d'un chorée ou trochée. Exemple: *Rĕcūsārĕ*, *cŏrōnārĕ*, &c. On appelle auſſi ce pied *ïambochorée*.

ANTIPHRASE, ſubſt. fém. (*Rhétor.*) *Antiphraſis*. Ce mot eſt compoſé du Grec de *anti*, qui veut dire *contre*, & de *phraſo*, qui ſignifie *parler*.

L'*antiphraſe* eſt une figure qui ſe forme par des mots qui offrent un ſens contradictoire: comme quand on dit, l'*Orateur eſt muet*.

Quelques perſonnes ont prétendu que le mot

parcæ,

parcæ, *parques*, faisoit lui seul une *antiphrase*; & on a dit d'elles à ce sujet, *parcæ*, *quia nemini parcunt*.

Sanctius & plusieurs autres Grammairiens & Rhéteurs, ne veulent pas qu'on puisse mettre l'*antiphrase* au rang des figures, & la rapportent à l'*ironie* ou à l'*euphémisme*. Mais soit qu'elle se rapporte à l'un ou à l'autre, les mots ne doivent pas moins être pris dans un sens opposé à celui que la lettre présente : on dit tous les jours *modeste comme un Gascon*, *sobre comme un Musicien*, *humble comme un Espagnol*, &c. Ces expressions ne sont d'usage que dans le bas comique.

Le même Sanctius & autres ont prétendu aussi qu'un seul mot ne pouvoit pas former une *antiphrase*; mais ils se trompent. Il est très-ordinaire de donner à un mot une extension, une restriction, ou un sens plus étendu qu'il ne paroît l'avoir par son étymologie. Les cas des noms, par exemple, peuvent offrir des *antiphrases*; l'*accusatif* qui dans son étymologie désigne la personne qu'on *accuse*, peut désigner aussi celle qu'on *loue*, qu'on *absout*, ainsi des autres.

ANTIPTOSE, subst. fém. (*Grammaire.*) *Antiptosis*. Ce mot est composé du Grec de *anti*, *contre*, & *ptosis*, *cas*.

L'*antiptose* est, selon quelques Grammairiens, tels que Despautère, &c. une figure par laquelle on met un cas pour un autre. Comme par exemple :

» *Poëta cum primum animum ad scribendum appulit*,
» *Id sibi negoti credidit solum dari*

» *Populo ut placerent quas fecisset fabulas.* «
(Teren. prol. de Landr.)

» Lorsque l'Auteur se hazarda à écrire des Comé-
» dies, il crut ne devoir se proposer d'autre objet,
» que de lui offrir des pièces qui eussent le bon-
» heur de lui plaire. «

» *It clamor cœlo.* «
(Virg. Enéid. Liv. I.)

» Les cris montent jusqu'aux cieux. «

Les bons Grammairiens regardent cette prétendue figure comme une chimère & une absurdité qui renverseroit toutes les régles de la Grammaire Latine, & renvoyent à l'ellipse & au rapport, ou à l'attribution, l'explication des exemples ci-dessus, & de ceux où les noms ne sont pas au cas où l'usage ordinaire paroît exiger qu'ils soient.

Ainsi dans le premier exemple, c'est comme s'il y avoit : *Ut fabulæ, quas fabulas fecisset, placerent populo.* Dans le second le Poëte a mis *cœlo*, au lieu de *ad cœlum* ou *in cœlum*, par attribution. Rien n'est plus naturel, sur-tout pour nous, que cette façon de s'exprimer.

ANTI-STROPHE, subst. fémin. (*Grammaire.*) *Antistrophe, alterna converso.* Ce mot vient du Grec, de *anti*, contre, & *strophe*, *conversion.*

L'*anti-strophe* se fait lorsque de deux termes, ou de deux choses conjointes, & dépendantes l'une de l'autre, on fait la conversion & le renversement

réciproque, comme *la justice de Dieu*, *le Dieu de justice*. Cette seconde proposition est une *anti-strophe* respectivement à la première. On rapporte à l'*anti-strophe* certaines antithèses, telles que celle-ci :

» Quand tu chantes, je ris ; est-tu triste ? je pleure. «
(*Ségrais.*)

ANTI-STROPHE, (*Drame.*) L'*anti-strophe* consistoit chez les Grecs en un certain nombre des vers ou stances qu'on chantoit d'un côté de Théâtre, lorsque de l'autre côté la moitié du chœur avoit chanté la *strophe*. Ordinairement tout le chœur chantoit la *strophe* & l'*anti-strophe*. En chantant la première, il se tournoit du côté des spectateurs qui étoient à droite, & vers ceux qui étoient à gauche pour l'*anti-strophe*.

On appelloit aussi *anti-strophe* des mouvemens de danse imités des Egyptiens. Les chœurs qui servoient d'intermède dans la Tragédie, dansoient d'abord en rond de droite à gauche, & exprimoit ainsi les mouvemens du ciel qui se font du levant au couchant. On appelloit cette danse *strophe* ou *tours*. Ils se tournoient de suite de gauche à droite pour représenter le cours des planètes, & ils nommoient ces mouvemens *anti-strophes* ou *retours*. Après ces deux danses, ils s'arrêtoient pour chanter.

ANTI-STROPHE, (*Ode.*) L'*anti-strophe* étoit chez les Grecs une des trois parties de l'Ode qu'on divisoit chez eux en *strophe*, *anti-strophe* & *épode*. Les deux premières avoient un nombre égal de vers de

mesure semblable, & pouvoient avoir un air commun. Mais il n'en étoit pas de même de l'*épode*.

L'*anti-strophe* étoit une espèce de réponse, tant à la *strophe* qu'à l'*épode*. La réunion de ces trois couplets s'appelloit *période*.

ANTITHÈSE, subst. fémin. (*Grammaire.*) *Antithesis*. Ce mot vient du Grec, & signifie opposition.

Quelques Grammairiens appellent *antithèse* le changement d'une lettre en une autre dans un mot, comme lorsqu'on dit, *olli* pour *illi*, ce qui fait une espèce d'opposition. Il faut rapporter cette figure au Métaplasme. *Voyez ce mot.*

ANTITHÈSE, (*Rhétorique.*) Cette figure consiste dans l'opposition de deux ou de plusieurs pensées. Elle doit se distinguer par la netteté, & par la précision de l'expression. Il faut que les mêmes pensées répondent mutuellement les unes aux autres; elles ne plaisent que par cette espèce de symétrie.

» Les *antithèses* bien ménagées, font à peu-près, dit le Père Bouhours, » ce que font dans la peinture les » ombres & les jours qu'un bon Peintre a l'art de » dispenser à propos, ou dans la musique, ce que font » les voix hautes & les basses qu'un habile Musicien » sait mêler ensemble. « Exemple.

» Cherchez, imaginez parmi les hommes les dif- » férences les plus remarquables; vous n'en trouve- » rez point de mieux marquée, ni qui vous paroisse » plus effective, que celle qui relève le victorieux » au-dessus des vaincus qu'il avoit étendus à ses pieds. » Cependant ce vainqueur enflé de ses titres, tombera

» lui-même entre les mains de la mort. Alors ces » malheureux vaincus rappelleront à leurs compa» gnies leur superbe triomphateur ; & du creux de » leur tombeau sortira cette voix qui foudroye tou» tes leurs grandeurs : *Vous voilà blessé comme nous ;* » *vous êtes devenu semblable à nous.* (1) Que la fortune » ne tente donc pas de nous tirer du néant, ni de » forcer la bassesse de notre nature. « (*Bossuet*, *Oraist. funèb. de la Duch. d'Orléans.*)

Dans Corneille, *Héraclius* & *Martian* se disputent le titre de fils de *Maurice*, & ni l'un ni l'autre ne veut passer pour le fils de *Phocas*. Ce dernier s'écrie avec une douleur amère :

» O malheureux *Phocas!* O trop heureux *Maurice!*
» Tu retrouves deux fils pour mourir après toi ;
» Et je n'en puis trouver pour regner après moi. «
(*Acte IV.*)

Il est impossible de trouver d'*antithèses* mieux frappées, que celles qui composent le portrait du Duc de *Joyeuse*, par M. de Voltaire.

» Un frère de Joyeuse osa long-tems paroître :
» Ce fut lui que Paris vit passer tour-à-tour,
» Du siècle au fond du cloître, & du cloître à la Cour.
» Vicieux, pénitent, courtisan, solitaire,
» Il prit, quitta, reprit la cuirasse & la haire.

---

(1) *Isaïe*, *cap.* 14. ℣. 20.

» Du pied des saints autels arrosés de ses pleurs,
» Il courut de la Ligue animer les fureurs;
» Et plongea dans le sang de la France éplorée
» La main qu'à l'Eternel il avoit consacrée. «

(*Henriade*, *chant IV.*)

Virgile fait parler ainsi *Junon* qui est résolue de perdre les Troyens.

» *Flectere si nequeo superos acheronta movebo.* «

(Enéide.)

» Si je ne puis fléchir les Dieux, j'intéresserai du » moins les enfers en ma faveur. «

Boileau a dit que pour Louis XIV :

» L'été n'a point de feux, l'hiver n'a point de glaces. «

(*Lutrin.*)

Il ne faut pas confondre les *contrastes* avec les *anti-thèses*. Dans celles-ci l'opposition se trouve non-seulement dans les pensées, mais même dans les mots, au lieu que dans l'autre elle consiste dans les mots seulement.

Si l'opposition dans l'*antithèse* n'étoit que dans les mots, non-seulement elle perdroit de sa force, mais elle seroit vicieuse; car les mots n'étant que le signe représentatif des idées, le tour de l'*antithèse* supposeroit une opposition dans les idées qui n'existeroit pas. Telles sont les *antithèses* suivantes.

» Belle *Philis* on déſeſpère,
» Alors qu'on eſpère toujours. «

(*Molière*, *Miſantrope.*)

» Il me ſembloit qu'en rentrant en priſon,
» Je m'acquerois l'Empire de la terre. «

(*Bertaut.*)

Le même Auteur, en parlant des égaremens de l'amour, dit :

» Où me cherchant, j'ai perdu tant de jours;
» Où me perdant, j'ai trouvé tant de peines. «

Rien n'eſt plus pitoyable que de ſemblables jeux de mots.

Les *antithèſes* ne doivent pas être trop multipliées; 1°. parce que la même figure répétée trop ſouvent, fatigue l'eſprit par le même retour; 2°. parce qu'il n'eſt pas poſſible de leur donner la même vérité & la même juſteſſe. Iſocrate parmi les Grecs, Sénèque & Pline le jeune parmi les Latins, ſaint Auguſtin, Salvien, & pluſieurs autres Auteurs de la baſſe Latinité : parmi nous Fléchier & S. Evremond ont trop entaſſé cette figure, & l'ont preſque rendue ridicule.

Quelques Critiques auſtères, des eſprits froids & abſtraits ſont d'avis de la bannir du diſcours, ſous prétexte, dit-on, qu'elle n'offre qu'un vernis éblouiſſant qui ſert de paſſeport à des penſées fauſſes, ou qui altère celles qui ſont vraies & ſolides. Mais on n'a fait aucune attention à cette critique.

Il eſt vrai qu'il y a des matières trop ſérieuſes pour comporter une pareille figure ; mais ce n'eſt pas une raiſon pour la bannir du ſtyle orné, des diſcours d'appareil & d'éclat, tels que les Diſcours Académiques, les Oraiſons funèbres, les Panégyriques ; &c. il ne faut qu'en éviter l'abus.

Les *antithèſes* conviennent rarement aux grandes paſſions, & à tout ce qui eſt ſtyle de mouvement, ou à tout ce qui demande de l'action. L'ame dans ces inſtans eſt cenſée trop occupée pour qu'on puiſſe ſuppoſer qu'elle ait pû ſymétriſer ſes penſées & ſes phraſes. L'exemple que nous allons rapporter ſervira à faire ſentir le double défaut de Fléchier qui les a trop entaſſées, & qui les a employées dans une occaſion où le ſujet n'étoit pas ſuſceptible d'une pareille figure. Il parle de M. de *Turenne*.

» N'attendez pas, Meſſieurs, que j'ouvre une ſcène » tragique, que je repréſente ce grand-homme étendu » ſur ſes propres trophées ; que je découvre ce corps » pâle & ſanglant, auprès duquel fume encore la » la foudre qui l'a frappé ; que je faſſe crier ſon » ſang comme celui d'*Abel*, & que j'expoſe à vos » yeux les triſtes images de la Religion & de la » patrie éplorée.

» Dans les pertes médiocres on ſurprend ainſi la » piété des auditeurs ; & par des mouvemens étu- » diés, on tire au moins de leurs yeux quelques lar- » mes vaines & forcées. Mais *on décrit ſans art une* » *mort qu'on pleure ſans feinte.* Chacun trouve en ſoi » la ſource de ſa douleur, & r'ouvre lui-même ſa » playe ; *& le cœur pour être touché, n'a pas beſoin que* » *l'imagination ſoit émue.*

» Peu s'en faut que je ne n'interrompe ici mon dis-
» cours. Je me trouble, Messieurs, *Turenne* meurt ;
» tout se confond ; la nature chancèle ; la victoire
» se lasse ; la paix s'éloigne ; les bonnes intentions
» des Alliés se ralentissent ; *le courage des troupes est*
» *abattu par la douleur, & ranimé par la vengeance* ; tout
» le camp demeure immobile ; *les blessés pensent à la*
» *perte qu'ils ont faite, & non pas aux blessures qu'ils*
» *ont reçues. Les pères mourans envoyent leurs fils pleu-*
» *rer sur leur Général mort.* L'armée en deuil est oc-
» cupée à lui rendre les devoirs funèbres, & la re-
» nommée qui se plaît à répandre dans l'univers les
» actions extraordinaires, *va remplir toute l'Europe du*
» *récit glorieux de la vie de ce Prince, & du triste regret*
» *de sa mort.*

» *Que de soupirs alors ! que de plaintes ! que de louanges*
» retentissent dans les villes & dans les campagnes !
» *L'un, voyant croître ses moissons, bénit la mémoire de*
» *celui à qui il doit l'espérance de sa récolte ; l'autre, qui*
» *jouit en repos de l'héritage qu'il a reçu de ses pères,*
» *souhaite une éternelle paix à celui qui l'a sauvé des désor-*
» *dres & des cruautés de la guerre.*

» Ici on offre *le sacrifice adorable de* JESUS-CHRIST
» *pour l'ame de celui qui a sacrifié sa vie & son sang*
» *pour le bien public : là on lui dresse une pompe funèbre,*
» *où l'on s'attendoit de lui dresser un triomphe.* Chacun
» choisit l'endroit qui lui paroît le plus éclatant d'une
» si belle vie ; tous entreprennent son éloge, &
» chacun s'interrompant lui-même par ses soupirs &
» par ses larmes, *admire le passé, regrette le présent,*
» *& craint pour l'avenir.* Ainsi, tout le royaume pleure

» la mort de son défenseur, & la perte d'un *seul* » homme est une calamité *publique.* « (*Oraison funèbre de M. de Turenne.*)

Le morceau que nous venons de rapporter a sans contredit des beautés ; mais pour faire sentir le faux de cette éloquence *antithétique* qui le dépare, il suffit de le comparer avec celui de M. de Bossuet sur la mort du Prince de *Condé*.

» Venez peuples ; venez Seigneurs & Potentats, » vous qui jugez la terre ; vous qui ouvrez aux hom- » mes les portes du ciel ; & vous plus que tous les » autres, Princes & Princesses, nobles rejettons de » tant de Rois, lumières de la France, aujourd'hui » obscurcies & couvertes de votre douleur, comme » d'un nuage ! Venez voir le peu qui vous reste d'une » si auguste naissance, de tant de grandeur, de tant » de gloire ! jettez les yeux de toutes parts ; voilà » tout ce qu'à pû faire la magnificence & la piété » pour honorer un héros ; des titres, des inscriptions, » vaines marques de ce qui n'est plus ; des figures » qui semblent pleurer autour d'un tombeau, & des » fragiles images d'une douleur que le tems emporte » avec tout le reste ; des colonnes qui semblent por- » ter jusqu'au ciel le magnifique témoignage de notre » néant ! & rien enfin ne manque à tous ces honneurs » que celui à qui on les rend.

» Pleurez donc sur ces foibles restes de la vie hu- » maine ; pleurez sur cette triste immortalité que » nous donnons aux héros. O vous, qui courez avec » tant d'ardeur dans la carrière de la gloire, ames » guerrières & intrépides, quel autre fût plus digne de

» vous commander? Pleurez ce grand Capitaine, & » dites en gémiſſant : *Voilà celui qui nous menoit aux » hazards ; ſous lui ſe ſont formés tant d'illuſtres Capi- » taines, que ſes exemples ont élevé aux premiers honneurs » de la guerre ; ſon ombre eût pû encore gagner des ba- » tailles : & voilà que dans ſon ſilence, ſon nom même nous » anime, & nous avertit en même-tems, que pour trou- » ver à la mort quelques reſtes de nos travaux, il faut » en ſervant le Roi de la terre, ſervir encore le Roi du » ciel.* « (Oraiſ. funèb. du Prince de Condé.)

On appelle auſſi l'*antithèſe* en Grec *atithéton*.

ANTI-VERSIFICATEUR, ſubſt. maſc. (*Hiſt. Littér.*) Les Modernes ont appellé *anti-verſificateur* les partiſans de la Proſe contre la Poëſie. La Motte a été à la tête des *anti-verſificateurs* ; & pour établir ſon nouveau ſyſtême, a donné une ſeconde Tragédie d'*Œdipe*, en proſe. M. de Voltaire a défendu avec ſuccès la cauſe de la Poëſie. M. de la Chauſſée a fait auſſi une épître à *Clio* contre les détracteurs de cet art charmant. Nous nous occuperons de cet objet dans les mots PROSE, VERS.

ANTONOMASE, ſubſt. maſc. (*Gramm. Rhétor.*) *Antonomaſis*. Ce mot eſt formé des mots Grecs *anti*, qui veut dire *pour*, & *onoma*, *nom*.

Il y a deux eſpèces d'*antonomaſe*, dans la première on prend un nom *commun* ou *appellatif* pour un nom propre. Dans ce cas l'Orateur ou le Poëte ſemble annoncer que la perſonne ou la choſe dont il parle, excelle ſur toutes les autres qui peuvent être compriſes ſous cette dénomination commune. Ainſi, on dit ſimplement *le Roi* pour *le Roi de France*. Q. Curce

dit le *vainqueur*, pour ſignifier *Alexandre*; le *vaincu*, au lieu de *Darius*.

On fait un très-grand uſage de cette figure dans le ſtyle noble & relevé. Il y a beaucoup de dignité, & quelquefois d'emphaſe, de ſubſtituer un nom appellatif ou commun, à un nom propre dont l'uſage eſt ſimple & ordinaire: cette facon de s'exprimer a même le mérite de laiſſer quelque choſe à deviner. On s'en ſert même dans le ſtyle familier. Le mot *urbs*, *ville*, ſignifioit *Rome* chez les anciens. Le mot *civitas*, *ville*, étoit conſacré pour dire *Jéruſalem*.

Souvent l'*antonomaſe* de la première eſpèce ſe forme par une courte définition qu'on met à la place du nom propre, quelquefois avant ou après. L'on dit: *Le deſtructeur de Carthage & Numance*, pour déſigner *Scipion l'Africain*. Orphée, *ce fameux chantre de la Thrace*, Orphée *rendit juſqu'aux rochers ſenſibles aux accords de ſa lyre*.

Dans cet exemple *ce fameux chantre de la Trace* eſt une *antonomaſe*. Il en eſt de même dans ces vers de l'Ode *ſur la priſe de Namur*. Boileau, au lieu de nommer Louis XIV, dit:

» Ou c'eſt *Jupiter* en perſonne,
» Ou c'eſt le *vainqueur de Mons*. «

Le premier vers eſt un comparaiſon noble; le ſecond, eſt une *antonomaſe* qui déſigne Louis XIV par un de ſes plus glorieux exploits de guerre.

La ſeconde eſpèce d'*antonomaſe* eſt lorſqu'on ſe ſert

d'un nom propre pour exprimer une idée générale. Quintilien dit que le nom de *Cicéron* n'eſt plus le nom d'un homme, que c'eſt celui de l'Eloquence même. On appelle les Critiques injuſtes, des *zoïles*. On dit un *Sardanapale*, un *Héliogabale*, pour ſignifier un *voluptueux*, un *Néron*, un *Tibère*, un *Caligula*, pour dire un homme *cruel*, un *tyran*; un *Titus*, un *Trajan*, pour dire un Prince bienfaiſant, &c.

Racine fait alluſion à l'uſage où l'on eſt de déſigner par *antonomaſe* un Prince cruel ſous le nom de *Néron*, lorſqu'il fait dire à cet Empereur par *Agrippine* :

» Et ton nom paroîtra dans la race future,
» Aux plus cruels tyrans la plus cruelle injure. «

(*Tragéd. de Britannicus.*)

A P A

A PARTE, (*Drame.*) On appelle *à parte* ce que dit un Acteur ſéparément, qui, lorſqu'il eſt avec d'autres perſonnages, parle pour lui ſeul, ſoit en confidence à un autre Acteur, de façon que les autres perſonnages qui ſont ſur le Théâtre, ne ſoient point cenſés l'entendre.

Ces *à parte* ſont ſouvent néceſſaires, afin d'inſtruire les auditeurs des choſes qu'ils doivent néceſſairement ſavoir pour ſuivre le fil de l'action Dramatique; mais il faut qu'ils ſoient extrêmement courts : on ne s'en ſert preſque que dans la Comédie pour cet objet.

On emploie aussi les *à parte*, lorsqu'un Acteur est censé agité d'un sentiment violent, & qu'il ne doit pas être entendu du personnage qui est à côté de lui.

Lorsqu'*Athalie* fait venir *Joas* pour l'interroger, & qu'elle dit à *Josabeth :*

» Laissez-le s'expliquer sur tout ce qui le touche.

Josabeth s'écrie, *à parte :*

» Daigne mettre, grand Dieu, ta sagesse en sa
» bouche. «

On se sert aussi des *à parte*, pour exprimer le doute & l'incertitude dans certaines occasions. Dans *Radamiste* de Crébillon, lorsque *Zénobie*, croyant solliciter un étranger, trouve son époux dans l'Ambassadeur Romain, & en est reconnue. *Radamiste* dit :

RHADAMISTE *à part.*

» Que vois-je ?... Ah, malheureux ! quels traits ! quel
» son de voix !
» Justes Dieux ! quel objet offrez-vous à ma vue ?

ZÉNOBIE *qui ne le connoît pas encore.*

» D'où vient à mon aspect que votre ame est émue,
» Seigneur ? ....

RHADAMISTE *à part.*

» Ah ! si ma main n'eût pas privé du jour....

ZÉNOBIE *à part.*

» Qu'entends-je ? Quels regrets ? . . . . Et que vois-je à
» mon tour ?
» Trifte reffouvenir ! . . . Je frémis. . . . je friffonne. . . .
» Où fuis-je ? . . . . Et quel objet ! . . . . la force m'aban-
» donne ! &c. «

Les Critiques rigides condamnent ces fortes de fituations fur le Théâtre, comme contraires à la vraifemblance. Elle ne le font pas dans tous les cas; mais il eft fûr, que plufieurs Poëtes Dramatiques en ont abufé, fur-tout dans la Comédie. Les bons Poëtes Tragiques ont fenti le néceffité de les éviter, & ne fe les font permifes que dans la dernière néceffité. On en trouve très-peu dans P. Corneille & dans M. de Voltaire; encore moins dans Racine.

A P É

APÉDEUTISME, fubft. mafc. (*Hiftoire Littér.*) *Litterarum infcitia.* Ce mot eft confacré pour fignifier l'ignorance des Lettres. Tel étoit l'effet que les Hérules & les Vandales fe proposèrent de produire en brûlant tous les Livres qu'ils trouvoient. Tel étoit l'état de nos pères dans les fiècles qui ont précédé celui de FRANÇOIS I, & où tout le monde, les Nobles fur-tout, fe faifoit gloire de ne favoir ni lire ni écrire.

APH

APHÉRÈSE, ſubſt. fém. (*Gramm.*) *Aphæreſis*, *abſciſio*, *retranchement*. On appelle *aphréèſe* une figure par laquelle on retranche quelque choſe au commencement d'un mot. Comme lorſqu'on dit, *ire*, au lieu de *gradire*; *temnere*, pour *contemnere*, comme dans le vers de Virgile :

» *Dicite juſtitiam moniti non temnere divos.* «

(Æneid. lib. VI, v. 620.)

» Par mon exemple inſtruits, mortels audacieux,
» Honorez la juſtice, & reſpectez les Dieux. «

Il ne faut pas confondre l'*aphéréſe* avec la *ſyncope*, ou avec l'*apocope*. La première, comme nous l'avons dit, fait le retranchement au commencement du mot ; la ſeconde dans le milieu, & l'autre à la fin. *Voyez* SYNCOPE, APOCOPE.

APHORISME, ſubſt. maſc. (*Hiſtoire Littéraire.*) *Aphoriſmus*. Ce mot vient du Grec d'*aphorizo*, qui ſignifie *je choiſis*.

Un *aphoriſme* eſt une maxime, une ſentence, une régle générale, ou un principe choiſi ſur une ſcience lequel comprend beaucoup d'objets en peu de mots. On ne ſe ſert de ce terme qu'en Médecine ou en Droit, ſoit lorſqu'on parle des *aphoriſmes* d'Hyppocrate qui ſont généralement eſtimées, ou qu'on cite ceux de Droit.

A P O

APOBATÉRION, ſubſt. maſc. (*Hiſtoire Littér.*) Ce mot eſt purement Grec, & ſignifie *un diſcours d'adieu.*

Les anciens entendoient par *apobatérion* tout compliment, ſoit en proſe, ſoit en vers, qu'un perſonnage prêt à quitter ſa patrie, ou un pays étranger, faiſoit à ſes parens ou à d'autres perſonnes. Tels ſont dans Homère les adieux d'*Hector* à *Andromaque*, ceux qu'*Énée* fait à *Hélénus* & à *Andromaque* dans l'*Énéide.* Nous allons rapporter ces derniers ; ils ſont trop beaux pour n'être pas rapportés. *Énée* parle à *Didon :* (1)

» A mon départ je leur fis mes adieux, en verſant » des larmes. *Jouiſſez du bonheur que votre ſituation fixe » & tranquille vous promet. Pour nous, nous ſommes » toujours en butte à de nouveaux malheurs. La paix pa» roît s'être fixée auprès de vous ; vous n'avez point de » mers à parcourir. Vous n'êtes pas obligés, comme nous, » d'aller chercher un lieu pour vous établir en Auſonie, » qui ſemble fuir à proportion que le terme qui nous en*

---

(1) *Hos ego digrediens lacrymis affabar obortis :*
Vivite felices, quibus eſt fortuna peracta
Jam ſua : nos alia ex aliis in fata vocamur.
Vobis parta quies, nullum maris æquor arandum
Arva neque Auſoniæ, ſemper cedentia retro,
Quærenda ; effigiem Xanti, Trojamque videtis,

» *rapproche paroît moins éloigné. Vous avez ici devant » vos yeux la consolante image de Troye & du Xante. » Puisse cette nouvelle Troye, l'ouvrage de vos mains, » n'être plus exposée aux fureurs des Grecs! Si jamais j'ai » le bonheur de voir le Tybre & les campagnes qui l'en- » vironnent; si je puis jamais y fonder une ville que les » Dieux me promettent, nous ne ferons qu'un même Etat » de l'Epire & de l'Hespérie, dont les habitans auront une » même origine, & auront été unis par des malheurs com- » muns; nous laisserons à nos descendans le soin de cimenter » une pareille union.* «

APOCOPE, subst. fém. (*Grammaire.*) *Apocope, amputatio, recisio, raccourcissement, retranchement.* Ce mot vient du Grec, de *apocopto, je coupe*; il est formé de *apo*, & du verbe *copto*.

L'*apocope* est une figure de Grammaire par laquelle on retranche quelque lettre à la fin d'un mot. Exemple :

Quam vestræ fecere manus : melioribus opto
Auspiciis, & quæ fuerit minus obvia grajis.
Si quando Tybrim, vicinaque tybridis arva
Intrâro, gentique meæ data mœnia cernam;
Cognatas urbes olim, populosque propinquos
Epiro, Hesperiâ, quibus idem Dardanus auctor,
Atque idem casus, unam faciemus utramque
Trojam animis : maneat nostros ea cura nepotes.
(*Enéïde, Liv. III, Ṽ.* 490.)

» *Poëta cum primum animum ad ſcribendum appulit,*
» *Id ſibi negotî credidit ſolum dari, &c.* «
(Térence.)

Negotî eſt là pour *negotii*. Dans les verbes *dico*, *duco*, &c. la ſeconde perſonne de l'impératif ou préſent étoit *dice*, *duce*, &c. au lieu de *dic*, *duc*, &c. qu'on a formés ainſi par *apocope*.

APOCRYPHE, adj. maſc. & fém. (*Hiſt. Littér.*) *Apocryphus*, *dubiæ fidei*. Le mot *apocryphe* vient du Grec, & ſignifie *caché*, c'eſt-à-dire, dont l'origine n'eſt pas connue. On appelle *apocryphe* tous les Ouvrages douteux ou ſuppoſés : tels étoient les Livres qu'on attribuoit aux Sibylles, & dont la garde étoit confiée aux Décemvirs à Rome.

Il y a eu des diſputes très-vives entre les Proteſtans & les Catholiques à l'occaſion de pluſieurs Livres de la Bible que les premiers regardoient comme *apocryphes* ou ſuppoſés ; parce qu'on ne les avoit pas mis dans la primitive Egliſe au rang des Livres Canoniſtes, & qu'ils n'étoient pas compris dans le Canon des Juifs : tels ſont les Livres d'*Eſdras*, des *Machabées*, de *Tobie*, de *Judith*, &c. Mais M Simon, & d'autres Théologiens qui ont ſoutenu victorieuſement la cauſe du Catholiciſme, ont prouvé par le témoignage unanime des Pères de l'Egliſe que ces Livres, prétendus *apocryphes*, ont été lus en Grec dans les Egliſes les plus anciennes, & ont été avoués même des Apôtres. Ce témoignage eſt, ſans contredit, préférable à la tradition, peut-être ſuppoſée, de quelques Egliſes dont ſe réclament les Proteſtans.

L'Eglise seule juge de l'authenticité des Livres divins, a reconnu pour *apocryphes*, & n'a pas voulu par conséquent admettre dans son Canon le *troisième & quatrième Livre des Machabées ; le troisième & quatrième d'Esdras, une Oraison de Manassès, la Généalogie de Job, & un discours de sa femme*, qu'on trouve à la fin du Livre de *Job* dans l'édition de la *Bible* en Grec ; un *Pseaume* attribué à *David*, & qui n'est pas du nombre de cent cinquante ; un *discours de Salomon*, qui est à la fin du Livre de *la Sagesse*, & qui est tiré du *septième chapitre* du *troisième Livre des Rois*. Le *Livre d'Enoch*, si célèbre autrefois, mais que nous n'avons plus ; celui de l'*assomption de Moïse* & de l'*Apocalypse d'Hélie* ; celui des *générations éternelles*, que quelques Juifs attribuoient à *Adam*. Ceux de l'*échelle de Jacob*, & de la *généalogie des fils & des filles de Jacob*, que les Ebionites avoient supposé, & qui étoient pleins de fictions.

En matière de doctrine on appelle aussi *apocryphe* tout ce qui est prêché par les Hérétiques ou Schismatiques, & qui n'est point avoué par l'Eglise.

On appelle aussi *apocryphe* toute Histoire fausse, ou du moins suspecte de fausseté. Telles sont les *anecdotes*, ou l'*Histoire secrète de la Maison de Médicis*, par Varillas. La prétendue Histoire de *Guillaume Tell*, lorsqu'on a dit que *Grisler*, Gouverneur en Suisse de l'Empereur *Albert*, exigea que ce Républicain enlevât, d'un coup de flèche, une pomme de dessus la tête de son fils ; ce que *Guillaume Tell* fit, dit-on, avec beaucoup d'adresse, &c. Rien n'est plus *apocryphe* que ce fait, qu'on dit être la cause de l'heureuse

révolution qui ſe fit en faveur de la liberté Suiſſe, & qui fut fatale à *Griſler*.

APODIOXIS, ſubſt. maſc. (*Rhétorique.*) Ce mot eſt purement Grec, & ſignifie une figure de Rhétorique, par laquelle on rejette avec indignation un argument ou une opinion abſurde. Comme lorſqu'on dit : » Ce principe eſt trop révoltant, pour que je » m'arrête à le refuter ſérieuſement. Les conſéquen» ces qui en réſultent ſont trop abſurdes pour que, &c. « On emploie beaucoup cette figure dans les Mémoires & les Plaidoyers, dans les Ouvrages Polémyques, quelquefois dans les Diſcours de Morale, &c.

APOGAGE, ſubſt. maſc. (*Logique.*) *Voyez* ABDUCTION.

APOGRAPHE, ſubſt. maſc. (*Hiſtoire Littéraire.*) L'*apographe* eſt la tranſcription d'un Ouvrage quelconque. Ce mot vient du Grec de *apo*, qui ſignifie *a* ou *ab* & *grapho*, qui veut dire *j'écris*. L'*apographe* eſt le mot oppoſé à *autographe ;* celui-ci eſt l'original, & l'autre la copie.

APOLOGÉTIQUE, (*Diſcours traité.*) adj. maſc. & fém. (*Hiſt. Littér.*) *Apologeticus*. C'eſt le titre qu'on donne à un écrit fait pour s'excuſer ou ſe juſtifier, ſoi ou d'autres perſonnes. Nous avons une *apologétique* de Tertulien en faveur des Chrétiens à qui on imputoit un grand nombre de calomnies. Cet Ouvrage eſt écrit avec beaucoup de vigueur & de ſolidité. On doit regarder comme *apologétiques* tous les Mémoires dans leſquels il eſt queſtion de juſtifier l'action, ou la conduite de quelqu'un.

APOLOGIE, ſubſt. fém. (*Hiſt. Littér.*) *Apologia*.

Ce mot vient du Grec, & ſignifie *défenſe, juſtification*, &c. *Voyez* APOLOGÉTIQUE.

Les principaux Ouvrages qu'on connoît ſous le tître d'*apologie* en faveur des Chrétiens, ſont les deux *apologies de S. Juſtin martyr*; celle d'*Athénagore*, celle dont nous avons parlé plus haut, qui a été faite par *Tertulien*, & un *Dialogue de Minutius Félix*, intitulé *Octavius*.

APOLOGUE, ſubſt. maſc. (*Poëſie.*) *Apologus, fabula.* L'*apologue* eſt un petit Poëme qui renferme une vérité utile, & ingénieuſement déguiſée ſous l'allégorie d'une petite Hiſtoire. Elle doit être racontée avec ſimplicité, avec grace, ſans épiſode, & en auſſi peu de mots qu'il eſt poſſible.

On n'eſt pas d'accord ſur l'origine de l'*apologue*. Pluſieurs perſonnes l'attribuent à *Héſiode*; d'autres prétendent que *Socrate* eſt l'inventeur des Fables qui ont paru ſous le nom d'*Éſope*. Mais on s'accorde aſſez généralement à donner la gloire de cette invention, auſſi agréable qu'utile, à *Éſope*. C'étoit le ſentiment de *Phèdre*, qui dit:

» *Æſopus Auctor quam materiam reperit,*
» *Hanc ego polivi verſibus ſenariis.* «

(Prolog. Lib. 1.)

» J'ai traité en vers de ſix pieds le même ſujet » dont *Éſope* eſt l'inventeur. «

Quoiqu'il en ſoit de ſon origine, attachons-nous à connoître la nature de ce genre de Poëſie, & diſons avec la Fontaine:

» L'*apologue* eſt un don qui vient des immortels.
» Ou ſi c'eſt un préſent des hommes ;
» Quiconque nous l'a fait, mérite des autels. «

L'*apologue* a une action qui doit être ſoumiſe aux régles de l'action en général. Elle doit être une, juſte, naturelle. *Voyez* ACTION DE L'APOLOGUE.

Dans l'*apologue*, le Poëte cite les hommes au tribunal des animaux, ou des autres êtres. C'eſt comme ſi le Poëte comique citoit les ſpectateurs qu'il veut corriger, au tribunal des perſonnages qui offrent les défauts qu'on veut rendre ridicules ; comme par exemple, ſi l'on citoit les *Miſantropes* au tribunal d'*Alceſte*, les *Jaloux ridicules* à celui de *Sganarelle*, &c.

Quoique dans l'état actuel des choſes, l'*apologue* ſoit un Poëme ſans vraiſemblance, il doit avoir cependant, par rapport à nous, une vraiſemblance relative. Le Poëte y doit obſerver les mêmes proportions que celles qui ſont dans la nature. Il ne doit pas ſuppoſer, par exemple, la *vigne* plus groſſe que l'*ormeau* auquel elle s'unit, l'*agneau* altéré de ſang comme un *tigre*, & le *lion* timide comme un *liévre*. Il doit conſerver à chaque animal ſon caractère, & à chaque être qui entre dans la compoſition de ſon *apologue*, les qualités qui leur ſont propres, ou que l'opinion leur a accordées.

Éſope n'a fait paroître dans ſes *apologues* que des animaux, à cauſe du grand nombre de rapports qu'ils ont avec nous ; & c'eſt ſans doute cette analogie qu'il y a dans le phyſique entr'eux & nous,

APH

APHÉRÈSE, ſubſt. fém. (*Gramm.*) *Aphæreſis*, *abſciſio*, *retranchement*. On appelle *aphréèſe* une figure par laquelle on retranche quelque choſe au commencement d'un mot. Comme lorſqu'on dit, *ire*, au lieu de *gradire* ; *temnere*, pour *contemnere*, comme dans le vers de Virgile :

» *Dicite juſtitiam moniti non temnere divos.* «

(Æneid. lib. VI, v. 620.)

» Par mon exemple inſtruits, mortels audacieux,
» Honorez la juſtice, & reſpectez les Dieux. «

Il ne faut pas confondre l'*aphérèſe* avec la *ſyncope*, ou avec l'*apocope*. La première, comme nous l'avons dit, fait le retranchement au commencement du mot ; la ſeconde dans le milieu, & l'autre à la fin. *Voyez* SYNCOPE, APOCOPE.

APHORISME, ſubſt. maſc. (*Hiſtoire Littéraire.*) *Aphoriſmus*. Ce mot vient du Grec d'*aphorizo*, qui ſignifie *je choiſis*.

Un *aphoriſme* eſt une maxime, une ſentence, une régle générale, ou un principe choiſi ſur une ſcience lequel comprend beaucoup d'objets en peu de mots. On ne ſe ſert de ce terme qu'en Médecine ou en Droit, ſoit lorſqu'on parle des *aphoriſmes* d'Hyppocrate qui ſont généralement eſtimées, ou qu'on cite ceux de Droit.

APO

APOBATÉRION, subst. masc. (*Histoire Littér.*) Ce mot est purement Grec, & signifie *un discours d'adieu.*

Les anciens entendoient par *apobatérion* tout compliment, soit en prose, soit en vers, qu'un personnage prêt à quitter sa patrie, ou un pays étranger, faisoit à ses parens ou à d'autres personnes. Tels sont dans Homère les adieux d'*Hector* à *Andromaque*, ceux qu'*Énée* fait à *Hélénus* & à *Andromaque* dans l'*Énéide*. Nous allons rapporter ces derniers ; ils sont trop beaux pour n'être pas rapportés. *Énée* parle à *Didon :* (1)

» A mon départ je leur fis mes adieux, en versant » des larmes. *Jouissez du bonheur que votre situation fixe » & tranquille vous promet. Pour nous, nous sommes » toujours en butte à de nouveaux malheurs. La paix paroît s'être fixée auprès de vous ; vous n'avez point de » mers à parcourir. Vous n'êtes pas obligés, comme nous, » d'aller chercher un lieu pour vous établir en Ausonie, » qui semble fuir à proportion que le terme qui nous en*

---

(1) *Hos ego digrediens lacrymis affabar obortis :*
Vivite felices, quibus est fortuna peracta
Jam sua : nos alia ex aliis in fata vocamur.
Vobis parta quies, nullum maris æquor arandum
Arva neque Ausoniæ, semper cedentia retro,
Quærenda ; effigiem Xanti, Trojamque videtis,

» *rapproche paroît moins éloigné. Vous avez ici devant*
» *vos yeux la consolante image de Troye & du Xante.*
» *Puisse cette nouvelle Troye, l'ouvrage de vos mains,*
» *n'être plus exposée aux fureurs des Grecs! Si jamais j'ai*
» *le bonheur de voir le Tybre & les campagnes qui l'en-*
» *vironnent; si je puis jamais y fonder une ville que les*
» *Dieux me promettent, nous ne ferons qu'un même Etat*
» *de l'Epire & de l'Hespérie, dont les habitans auront une*
» *même origine, & auront été unis par des malheurs com-*
» *muns; nous laisserons à nos descendans le soin de cimenter*
» *une pareille union.* «

APOCOPE, subst. fém. (*Grammaire.*) *Apocope, amputatio, recisio, raccourcissement, retranchement.* Ce mot vient du Grec, de *apocopto, je coupe*; il est formé de *apo*, & du verbe *copto*.

L'*apocope* est une figure de Grammaire par laquelle on retranche quelque lettre à la fin d'un mot. Exemple:

Quam vestræ fecere manus: melioribus opto
Auspiciis, & quæ fuerit minus obvia grajis.
Si quando Tybrim, vicinaque tybridis arva
Intrâro, gentique meæ data mœnia cernam;
Cognatas urbes olim, populosque propinquos
Epiro, Hesperiâ, quibus idem Dardanus auctor,
Atque idem casus, unam faciemus utramque
Trojam animis: maneat nostros ea cura nepotes.

(*Enéide, Liv. III, V*. 490.)

» *Poëta cum primum animum ad ſcribendum appulit,*
» *Id ſibi negotî credidit ſolum dari, &c.* «
(Térence.)

Negotî eſt là pour *negotii*. Dans les verbes *dico*, *duco*, &c. la ſeconde perſonne de l'impératif ou préſent étoit *dice*, *duce*, &c. au lieu de *dic*, *duc*, &c. qu'on a formés ainſi par *apocope*.

APOCRYPHE, adj. maſc. & fém. (*Hiſt. Littér.*) *Apocryphus*, *dubiæ fidei*. Le mot *apocryphe* vient du Grec, & ſignifie *caché*, c'eſt-à-dire, dont l'origine n'eſt pas connue. On appelle *apocryphe* tous les Ouvrages douteux ou ſuppoſés : tels étoient les Livres qu'on attribuoit aux Sibylles, & dont la garde étoit confiée aux Décemvirs à Rome.

Il y a eu des diſputes très-vives entre les Proteſtans & les Catholiques à l'occaſion de pluſieurs Livres de la Bible que les premiers regardoient comme *apocryphes* ou ſuppoſés ; parce qu'on ne les avoit pas mis dans la primitive Egliſe au rang des Livres Canoniſtes, & qu'ils n'étoient pas compris dans le Canon des Juifs : tels ſont les Livres d'*Eſdras*, des *Machabées*, de *Tobie*, de *Judith*, &c. Mais M Simon, & d'autres Théologiens qui ont ſoutenu victorieuſement la cauſe du Catholiciſme, ont prouvé par le témoignage unanime des Pères de l'Egliſe que ces Livres, prétendus *apocryphes*, ont été lus en Grec dans les Egliſes les plus anciennes, & ont été avoués même des Apôtres. Ce témoignage eſt, ſans contredit, préférable à la tradition, peut-être ſuppoſée, de quelques Egliſes dont ſe réclament les Proteſtans.

L'Eglise seule juge de l'authenticité des Livres divins, a reconnu pour *apocryphes*, & n'a pas voulu par conséquent admettre dans son Canon le *troisième & quatrième Livre des Machabées; le troisième & quatrième d'Esdras, une Oraison de Manassès, la Généalogie de Job, & un discours de sa femme*, qu'on trouve à la fin du Livre de *Job* dans l'édition de la *Bible* en Grec; un *Pseaume* attribué à *David*, & qui n'est pas du nombre de cent cinquante; un *discours de Salomon*, qui est à la fin du Livre de *la Sagesse*, & qui est tiré du *septième chapitre* du *troisième Livre des Rois*. Le *Livre d'Enoch*, si célèbre autrefois, mais que nous n'avons plus; celui de l'*assomption de Moïse* & de l'*Apocalypse d'Hélie*; celui des *générations éternelles*, que quelques Juifs attribuoient à *Adam*. Ceux de l'*échelle de Jacob*, & de la *généalogie des fils & des filles de Jacob*, que les Ebionites avoient supposé, & qui étoient pleins de fictions.

En matière de doctrine on appelle aussi *apocryphe* tout ce qui est prêché par les Hérétiques ou Schismatiques, & qui n'est point avoué par l'Eglise.

On appelle aussi *apocryphe* toute Histoire fausse, ou du moins suspecte de fausseté. Telles sont les *anecdotes*, ou l'*Histoire secrète de la Maison de Médicis*, par Varillas. La prétendue Histoire de *Guillaume Tell*, lorsqu'on a dit que *Grisler*, Gouverneur en Suisse de l'Empereur *Albert*, exigea que ce Républicain enlevât, d'un coup de flèche, une pomme de dessus la tête de son fils; ce que *Guillaume Tell* fit, dit-on, avec beaucoup d'adresse, &c. Rien n'est plus *apocryphe* que ce fait, qu'on dit être la cause de l'heureuse

révolution qui ſe fit en faveur de la liberté Suiſſe, & qui fut fatale à *Griſler*.

APODIOXIS, ſubſt. maſc. (*Rhétorique.*) Ce mot eſt purement Grec, & ſignifie une figure de Rhétorique, par laquelle on rejette avec indignation un argument ou une opinion abſurde. Comme lorſqu'on dit: » Ce principe eſt trop révoltant, pour que je » m'arrête à le refuter ſérieuſement. Les conſéquen- » ces qui en réſultent ſont trop abſurdes pour que, &c. « On emploie beaucoup cette figure dans les Mémoires & les Plaidoyers, dans les Ouvrages Polémyques, quelquefois dans les Diſcours de Morale, &c.

APOGAGE, ſubſt. maſc. (*Logique.*) *Voyez* ABDUCTION.

APOGRAPHE, ſubſt. maſc. (*Hiſtoire Littéraire.*) L'*apographe* eſt la tranſcription d'un Ouvrage quelconque. Ce mot vient du Grec de *apo*, qui ſignifie *a* ou *ab* & *grapho*, qui veut dire *j'écris*. L'*apographe* eſt le mot oppoſé à *autographe*; celui-ci eſt l'original, & l'autre la copie.

APOLOGÉTIQUE, (*Diſcours traité.*) adj. maſc. & fém. (*Hiſt. Littér.*) *Apologeticus*. C'eſt le titre qu'on donne à un écrit fait pour s'excuſer ou ſe juſtifier, ſoi ou d'autres perſonnes. Nous avons une *apologétique* de Tertulien en faveur des Chrétiens à qui on imputoit un grand nombre de calomnies. Cet Ouvrage eſt écrit avec beaucoup de vigueur & de ſolidité. On doit regarder comme *apologétiques* tous les Mémoires dans leſquels il eſt queſtion de juſtifier l'action, ou la conduite de quelqu'un.

APOLOGIE, ſubſt. fém. (*Hiſt. Littér.*) *Apologia.*

Ce mot vient du Grec, & signifie *défense*, *justification*, &c. *Voyez* APOLOGÉTIQUE.

Les principaux Ouvrages qu'on connoît sous le titre d'*apologie* en faveur des Chrétiens, sont les deux *apologies de S. Justin martyr*; celle d'*Athénagore*, celle dont nous avons parlé plus haut, qui a été faite par *Tertulien*, & un *Dialogue de Minutius Félix*, intitulé *Octavius*.

APOLOGUE, subst. masc. (*Poësie.*) *Apologus*, *fabula*. L'*apologue* est un petit Poëme qui renferme une vérité utile, & ingénieusement déguisée sous l'allégorie d'une petite Histoire. Elle doit être racontée avec simplicité, avec grace, sans épisode, & en aussi peu de mots qu'il est possible.

On n'est pas d'accord sur l'origine de l'*apologue*. Plusieurs personnes l'attribuent à *Hésiode*; d'autres prétendent que *Socrate* est l'inventeur des Fables qui ont paru sous le nom d'*Ésope*. Mais on s'accorde assez généralement à donner la gloire de cette invention, aussi agréable qu'utile, à *Ésope*. C'étoit le sentiment de *Phèdre*, qui dit :

» *Æsopus Auctor quam materiam reperit*,
» *Hanc ego polivi versibus senariis.* «

(Prolog. Lib. I.)

» J'ai traité en vers de six pieds le même sujet » dont *Ésope* est l'inventeur. «

Quoiqu'il en soit de son origine, attachons-nous à connoître la nature de ce genre de Poësie, & disons avec la Fontaine :

» L'*apologue* est un don qui vient des immortels.
» Ou si c'est un présent des hommes ;
» Quiconque nous l'a fait, mérite des autels. «

L'*apologue* a une action qui doit être soumise aux régles de l'action en général. Elle doit être une, juste, naturelle. *Voyez* ACTION DE L'APOLOGUE.

Dans l'*apologue*, le Poëte cite les hommes au tribunal des animaux, ou des autres êtres. C'est comme si le Poëte comique citoit les spectateurs qu'il veut corriger, au tribunal des personnages qui offrent les défauts qu'on veut rendre ridicules ; comme par exemple, si l'on citoit les *Misantropes* au tribunal d'*Alceste*, les *Jaloux ridicules* à celui de *Sganarelle*, &c.

Quoique dans l'état actuel des choses, l'*apologue* soit un Poëme sans vraisemblance, il doit avoir cependant, par rapport à nous, une vraisemblance relative. Le Poëte y doit observer les mêmes proportions que celles qui sont dans la nature. Il ne doit pas supposer, par exemple, la *vigne* plus grosse que l'*ormeau* auquel elle s'unit, l'*agneau* altéré de sang comme un *tigre*, & le *lion* timide comme un *liévre*. Il doit conserver à chaque animal son caractère, & à chaque être qui entre dans la composition de son *apologue*, les qualités qui leur sont propres, ou que l'opinion leur a accordées.

Ésope n'a fait paroître dans ses *apologues* que des animaux, à cause du grand nombre de rapports qu'ils ont avec nous ; & c'est sans doute cette analogie qu'il y a dans le physique entr'eux & nous,

cette conformité d'instinct pour la plus grande partie de nos besoins, qui a sauvé l'invraisemblance qui a dû choquer les hommes, lorsqu'ils ont vu pour la première fois qu'on faisoit parler & raisonner les bêtes.

On a donné ensuite plus d'étendue à cette liberté, qui n'avoit d'abord paru qu'une licence. Tout ce qui avoit une espèce de vie, quoique dans un rang inférieur aux animaux, a paru propre à fournir la matière d'un *apologue*, dès qu'on pouvoit en tirer une réflexion morale, ou une maxime utile; & on a fait paroître sur la scène de la fiction, les *plantes*, les *fleurs*, les *arbres*, les *fruits*, &c. On en est venu après cela, jusqu'à introduire les corps inanimés qui avoient quelque mouvement, tels que le *soleil*, la *lune*, les *étoiles*, les *planétes*, &c. Il n'y a eu de là qu'un pas à faire pour offrir les êtres inanimés & immobiles; les premiers, établissoient la vraisemblance de ceux-ci.

Les êtres surnaturels, & les abstractions métaphysiques que la Poësie avoit personnifiées, sont venus ensuite jouer un rôle dans l'*apologue*. Mais on n'a pas été d'accord pour savoir jusqu'à quel point on pouvoit animer, & faire parler les *sentimens*, les *passions*, les *talens*, les *vices*, les *vertus*, &c.

La Motte, en qui l'esprit a fait tort au naturel, est d'avis d'animer tous les êtres moraux & métaphysiques. » *Personnifions*, a-t-il dit dans le discours qu'il a mis à la tête de ses Fables, » *personnifions* » les vertus & les vices; animons selon nos besoins » tous les êtres. « Sur ce principe, qui étoit plus à

l'appui de ſa pratique, que conforme peut-être au caractère de l'*apologue*, il a préſenté dans une de ſes Fables la *vertu*, le *vice*, & la *réputation*. Cette dernière termine l'*apologue* par un jeu de mots qui annoncent plutôt l'homme d'eſprit que le fabuliſte.

C'eſt bien autre choſe, lorſque l'*ignorance* en travail d'enfant accouche dans les tranſports de l'*admiration*, de demoiſelle *opinion*, & qu'il fait nommer l'enfant par l'*orgueil* & par la *pareſſe*, qui l'appellent *vérité*. N'eſt-ce pas abuſer du droit qu'on a de réaliſer les abſtractions métaphyſiques ? En général, elles paroiſſent moins propres à entrer dans l'*apologue* que les êtres phyſiques ; parce qu'elles ſont moins faites pour ce genre d'allégorie ; il n'en eſt pas de même dans une métaphore. » C'eſt, a dit la Motte lui-même, » c'eſt à un goût fin & naturel qu'il appartient de » choiſir le ſujet, & de voir ſi l'ame qu'on lui donne » n'en fait point un être biſarre, un monſtre capa» ble de rebuter, plutôt qu'un acteur propre à » plaire. «

Quelques perſonnes ont prétendu qu'il falloit abſolument bannir de l'*apologue* les êtres purement ſpirituels ; comme s'ils étoient moins capables de raiſonner & de ſentir que les végétaux & les minéraux ; comme ſi la Poëſie ne pouvoit pas donner à la *mémoire*, à l'*imagination*, au *jugement*, un eſprit & un corps, lorſqu'il s'agit de notre inſtruction ; lorſqu'on approuve, que ſans aucun objet moral, elle préſente dans d'autres genres, le *goût* ſous la forme d'une divinité ; lorſqu'elle lui érige des autels, lui élève un temple, quoique le *goût* ne ſoit qu'une modification de nos

organes, un ſentiment exquis, une perception délicate. On ne doit donc pas condamner la Motte d'avoir introduit des êtres qui ont un caractère décidé; on n'en doit réprouver que l'abus qu'il en a fait.

Les principales qualités de l'*apologue* ſont d'offrir des narrations rapides, des caractères variés, des perſonnages intéreſſans, des actions remarquables, des maximes ingénieuſes, des moralités juſtes. Cet eſprit de diſcernement, cette ſaine logique, cette juſteſſe d'application, ce goût ſublime dans ſa ſimplicité, ce talent enfin, de faire naître la morale du ſujet, comme une conſéquence de ſon principe, ſont rares dans un Fabuliſte.

L'*apologue* doit ſe diſtinguer par beaucoup d'enjouement, par un badinage vif & léger, par des images riantes, & des alluſions fines. Preſque tous les Poëtes qui ſe ſont livrés à ce genre, racontent leurs Fables comme des Hiſtoires importantes; ils font parler une *ſouris*, une *mouche* d'un ton grave & ſérieux, & même lorſqu'ils exagèrent les plaiſanteries, ils les offrent d'une manière ſéche, triſte & rebutante. La Fontaine n'a point donné dans ce défaut, & a ſenti la néceſſité où il étoit d'égayer ſes *apologues*, pour les rendre plus agréables. La plûpart des animaux ont chez lui des ſurnoms plaiſans. *Maître corbeau*, *compère renard*, *Jeanot lapin*, &c. réjouiront toujours. On les voit, on les entend, on vit avec eux; ce ſont de nouvelles eſpèces d'hommes.

Comme les animaux ont des rangs dans la nature proportionnés à leur taille, à leurs forces, à leur

courage, & comme ces mêmes rangs peuven être comparés aux rangs que nous avons établis dans la société, la Fontaine leur a transporté ingénieusement nos titres : *Sire lion*, *damoiselle bellette*, *dom pourceau*, *monseigneur l'ours*, &c. caractérisent, d'une manière plaisante & ridicule, ceux qui ont quelque ressemblance avec eux.

La Motte n'a pas toujours le talent de répandre dans ses narrations la gaieté vive & naturelle de la Fontaine. Il a conservé autant qu'il a pû ces surnoms & ces titres, auxquels il a tâché d'accommoder le style de ses Fables, & le caractère de ses acteurs ; mais la Fontaine s'est livré tout entier à l'humeur enjouée avec laquelle il étoit né.

La Motte n'a fait que s'y prêter. » L'enjouement » est sentiment dans l'un, dit l'Abbé Yart, il n'est » qu'esprit dans l'autre ; jamais la Fontaine n'auroit » dit, *dom jugement*, *dame mémoire*, *demoiselle imagi-* » *nation*. De pareilles épithètes sont plus vraies que » plaisantes, plus fines que naïves. Qu'on réfléchisse » à ces dénominations, *dom*, *dame*, *demoiselle*, dit » M. Marmontel ; il est certain que la première » peint la lenteur, la gravité, le recueillement, la » méditation qui caractérisent le *jugement* ; que la » seconde exprime la pompe, le faste & l'orgueil » qu'aime à étaler la *mémoire* ; que la troisième réunit » en un seul mot la vivacité, la légéreté, le colo- » ris, les graces, & si l'on veut, les caprices & les » écarts de l'*imagination*. Or peut-on se persuader » que ce soit un homme naïf qui ait le premier vû » & senti ces rapports & ces nuances ?

» Si la Fontaine emploie des personnages allégo-
» riques, ce n'est pas lui qui les invente. On est
» déjà familiarisé avec eux. La *fortune*, la *mort*, le
» *tems*, tout cela est reçu : si quelquefois il en in-
» troduit de sa façon, c'est toujours en homme
» simple. C'est, *que-si-que-non*, frère de la *discorde*;
» c'est, *tien-&-mien*, son père, &c. «

L'art de la narration est peut-être ce qu'il y a de plus difficile à saisir dans l'apologue. C'est une proportion secrette entre les pensées & la manière de les rendre ; & comme ces pensées doivent être simples & naïves, élégantes, sans être ingénieuses, il faut aussi que le récit ait cette aisance, cette simplicité, cette naïveté, qui en font le mérite.

C'est celui de la Fontaine. En répandant sur son style tous les trésors & tous les ornemens de la Poësie, il ne lui ôte rien de la naïveté que le sujet exige. Tous ses *apologues* sont écrits avec une simplicité merveilleuse, qui se fait sentir au milieu même des couleurs brillantes, & infiniment variées, qui sont les traits dont la nature se peint dans ses écrits.

Mais comment se peut-il faire qu'étant si sublime, & si relevé dans certains endroits, il conserve ce caractère de simplicité originale, qu'on ne trouve presque que chez lui ? La raison en est sensible.

La Fontaine a le talent merveilleux de paroître de bonne foi dans tout ce qu'il raconte : on diroit qu'il l'a entendu, qu'il l'a vû, ou qu'il en est encore le témoin. Il n'affecte pas de plaisanter, il paroît continuellement occupé de ce qui se passe sous ses yeux ; il cherche à transporter ses Lecteurs dans le

lieu de l'action. C'est le sérieux avec lequel il entremêle les grands objets avec les petits, les choses importantes avec celles qui le sont moins; c'est l'intérêt qu'il prend à un *Rat*, à une *Alouette*, qui fait qu'on se prête à l'illusion, & qu'on ne cherche qu'à tirer parti, à s'amuser, & à rire de la plaisanterie agréable qu'il fait.

» Ce n'est jamais la qualité des personnages qui le » décide, dit M. Marmontel; *Jupiter* n'est qu'un » homme dans les choses familières. Le *moucheron* » est un héros lorsqu'il combat le *lion*. Rien de plus » philosophique, & en même-tems de plus naïf que » ces contrastes. La Fontaine est peut-être de tous » les Poëtes celui qui passe d'un extrême à l'autre, » avec le plus de justesse & de rapidité. La Motte a » pris ces passages pour de la gaieté philosophique, » & il les regarde comme une source du riant. Mais » la Fontaine n'a pas dessein qu'on s'imagine qu'il » s'égaie à rapprocher le grand du petit; il veut » qu'on pense au contraire que le sérieux qu'il met » aux petites choses, les lui fait mêler & confondre » de bonne foi avec les grandes, & il réussit en effet » à produire cette illusion; par là son style ne s'appesantit jamais ni dans le familier, ni dans l'hé- » roïque. « Si ses réflexions & ses peintures l'emportent vers l'un, ses sujets le ramènent vers l'autre, & toujours si à propos, que le Lecteur n'a pas à desirer qu'il prenne l'essor, ou qu'il se modère. En lui chaque idée réveille souvent l'image, & le sentiment qui lui est propre: comme on le voit dans ses peintures, dans son dialogue, dans ses harangues.

Qu'on lise pour les peintures, la Fable d'*Apollon* & de *Borée ;* pour le dialogue, celle de l'*agneau* & du *loup ;* celle des *compagnons d'Ulysse ;* pour les monologues & les harangues, celle du *loup* & des *bergers ;* celle du *berger* & du *roi ;* celle de l'*homme* & de la *couleuvre ;* modèles à la fois de Poësie & de Philosophie. On a dit souvent que l'une nuisoit à l'autre. Qu'on nous cite parmi les anciens, ou parmi les modernes, quelque Poëte plus riant, plus fécond, plus varié, plus gracieux & plus sublime ; quelque Philosophe plus profond & plus sage ?

Mais ici, ni sa Philosophie, ni sa Poësie ne nuisent point à sa naïveté ; au contraire, plus il met de l'une & de l'autre dans ses récits, dans ses réflexions, dans ses peintures, plus il semble persuadé, pénétré de ce qu'il raconte, & plus par conséquent il nous paroît simple & crédule. Il l'étoit effectivement ; aussi l'appelloit-on le *bon-homme* dans la société, & c'est du fond de ce caractère que sont sortis ces tours si naturels, ces expressions si naïves, ces tableaux fidèles, ces images sublimes qui le distinguent.

Veut-il donner de l'importance au combat de deux coqs pour une poule ? Il dit :

» Amour, tu perdis Troye. «

Veut-il dépeindre la douleur d'un aigle dont un escarbot avoit cassé les œufs deux fois ? Il dit :

» Ce second deuil fut tel, que l'écho de ces bois
» N'en dormit de plus de six mois. «

Parle-t-il de la guerre des vautours ? il s'écrie :

» Il plut du ſang. «

Et comme ſi l'idée étoit trop foible, il ajoûte :

» Et ſur ſon roc, Prométhée eſpéra
» De voir bientôt une fin à ſa peine. «

Son génie s'élève, lorſqu'il parle du combat que le moucheron déclara au lion, qui l'avoit appellé *chétif inſecte, excrément de la terre.*

» A peine il [*le moucheron*] achevoit ces mots,
» Que lui-même il ſonna la charge,
» Fut le trompette & le héros.
» Dans l'abord il ſe met au large,
» Puis prend ſon tems, fond ſur le cou
» Du lion, qu'il rend preſque fou.
» Le quadrupède écume, & ſon œil étincelle ;
» Il rugit ; on ſe cache ; on tremble à l'environ ;
» Et cette allarme univerſelle
» Eſt l'ouvrage d'un moucheron.
» Un avorton de mouche en cent lieux le harcelle,
» Tantôt pique l'échine, & tantôt le muſeau,
» Tantôt entre au fond du nazeau.
» La rage alors ſe trouve à ſon faîte montée,
» L'invincible ennemi triomphe, & rit de voir
» Qu'il n'eſt griffe ni dent en la bête irritée,
» Qui de la mettre en ſang ne faſſe ſon devoir.

» Le malheureux lion se déchire lui-même ;
» Fait résonner sa queue à l'entour de ses flancs,
» Bat l'air qui n'en peut mais ; & sa fureur extrême
» Le fatigue, l'abat : le voilà sur les dents.
» L'insecte du combat se retire avec joie, &c. «

Un renard est entré la nuit dans un poulailler ; le Poëte dit :

» Les marques de sa cruauté
» Parurent avec l'aube. On vit un étalage
» De corps sanglans & de carnage ;
» Peu s'en fallut que le soleil
» Ne rebroussât d'horreur dans le manoir liqui-
» de, &c. «

Nous avons dit que l'*apologue* n'est qu'une allégorie, sous le voile de laquelle le Poëte cherche à nous persuader une vérité, & à faire goûter sa morale, sous l'écorce des faits. Nous ferons à cette occasion quelques réflexions courtes, mais indispensables.

Tous les hommes veulent paroître sages, ceux même qui le sont le moins. Ils n'aiment point les préceptes, & rien ne les attriste plus que les leçons de morale. Les Poëtes l'ont offerte dans les Drames, dans le Poëme épique, dans quelques Histoires, même dans certains Romans. On en a ôté ce qu'elle a de rebutant & de triste, en l'égayant par des récits agréables, par des faits intéressans, des situations piquantes, des événemens singuliers ; & en paroissant, ne

ne s'occuper que du plaisir des hommes, on a ménagé leur délicatesse, & leur amour propre.

Mais toutes les vérités qu'on avoit en vue, ne pouvoient pas entrer dans le plan d'un Ouvrage considérable, ou avoir leur tableau particulier sur le Théâtre. Chaque Poëme, soit Dramatique, soit Épique, ne peut avoir qu'une maxime principale; les autres vérités ne peuvent être qu'accessoires, & s'effacent mutuellement; ou sont absorbées par l'intérêt du sujet principal, ou par des épisodes.

D'ailleurs, comme l'a très-bien remarqué un homme d'esprit, » l'instruction théâtrale exige un » appareil qui n'est ni de tous les tems, ni de tous » les lieux. C'est un miroir public qu'on n'élève qu'à » grands frais, & à force de machines.... On a » donc voulu nous donner des glaces portatives, » aussi fidèles & plus commodes, où chaque vérité » isolée eût son image distincte; & de-là l'invention » des petits Poëmes allégoriques. «

Il y a des vérités de plusieurs sortes. Celles qui sont rélatives à la conduite des hommes & de leurs mœurs, sont d'une utilité beaucoup plus générale, & les seules sur lesquelles doit rouler l'*apologue*. Mais il faut distinguer les vérités usées & triviales qu'un Poëte doit dédaigner, des maximes nobles & sublimes qu'il doit mettre en œuvre. Il est encore des vérités communes qui tiennent le milieu, & qu'on peut présenter avec un air de nouveauté. C'est là où brille le talent du Poëte.

Nous avons exigé de la justesse & de l'unité dans l'*apologue*. Il doit par conséquent n'offrir qu'une

maxime ou qu'une vérité. On a reproché avec raison à la Fontaine de n'avoir point ſuivi exactement cette règle ; il n'eſt pas quelquefois plus heureux dans les conſéquences qu'il tire de ſes principes. On convient que la Motte lui eſt preſque toujours ſupérieur dans ces deux parties.

Ainſi la Fable du *lion* & du *moucheron* péche contre l'unité de la morale ; puiſque la Fontaine dit :

» Quelque choſe par-là peut nous être enſeignée.
» J'en vois deux, dont l'une eſt, qu'entre nos ennemis ;
» Les plus à craindre ſont ſouvent les plus petits :
» L'autre qu'aux grands périls tel a pû ſe ſouſtraire,
» Qui périt pour la moindre affaire. «

Celle du *gland* & de la *citrouille* péche contre la juſteſſe, & de ce que le gland bleſſe le villageois au nez, il ne s'enſuit pas que tout ſoit bien.

Celle du *loup* devenu *berger*, eſt encore plus vicieuſe, puiſque la maxime que le Poëte en tire, eſt dangereuſe pour les mœurs.

» Quiconque eſt loup, agiſſe en loup,
» C'eſt le plus certain de beaucoup. «

Celle de l'*écréviſſe* & de ſa *fille* n'eſt rien moins que patriotique.

» Quand à tourner le dos,
» A ſon but, j'y reviens, la méthode en eſt bonne,
» Sur-tout au métier de Bellone. «

Il faut que la moralité de l'*apologue* soit renfermée dans une sentence courte, qui exprime d'une manière vive, précise & claire, la vérité qu'on se propose d'établir. On a beaucoup agité, s'il vaut mieux la placer au commencement ou à la fin de l'*apologue*, ou s'il n'est pas aussi indifférent de l'omettre. D'abord, cette dernière question dépend des sujets qu'on traite: il y a telle vérité qui est si sensible dans un *apologue*, que c'est y ajoûter des longueurs, que de dire ce que tout le monde voit clairement & distinctement. D'ailleurs il est des vérités qui pourroient blesser si on les disoit trop ouvertement.

En supposant qu'on mette la moralité, elle paroît mieux placée à la fin qu'au commencement, parce qu'on laisse au Lecteur le plaisir de tirer la conséquence de l'allégorie qu'on lui offre. Comme il peut arriver cependant que le Lecteur prenne le change, le Poëte, pour lui épargner le dépit de s'être trompé, ou pour lui procurer le plaisir de voir une vérité croître, s'étendre, se développer sous ses yeux sans aucune altération, place alors la moralité au commencement de l'*apologue*. D'ailleurs, comme nous l'avons observé dans l'action de l'*apologue*, elle paroît en général mieux placée à la fin, si l'*apologue* est fait pour des personnes instruites, & qui sont en état d'en faire l'application; & au commencement, pour celles qui le sont moins, & pour les enfans en qui la raison n'est pas assez formée pour saisir les rapports qui se trouvent entre les idées.

La Fontaine & les Poëtes qui l'ont précédé, ou ceux qui l'ont suivi, l'ont placée indifféremment au

commencement ou à la fin de leur narration, ce qu'ils n'eussent pas dû faire, si l'*apologue* eût été, comme le prétend la Motte, un énigme à proposer aux Lecteurs, parmi lesquels il compte les sages.

Dès que le Poëte a choisi son sujet, il doit en faire l'exposition en peu de mots, & ne plus paroître sur la scène. Il doit se taire pour laisser parler ses acteurs.

Si le discours précède la narration; il ne peut que retarder le plaisir en reculant le fait dont on desire d'être instruit. Ce défaut est très-sensible dans la Motte. Les réflexions qui précèdent ses Fables, sont des préfaces, écrites à la vérité avec beaucoup d'esprit; mais quelquefois plus longues que l'*apologue* même, & par-là fatiguantes.

Si ces réflexions entrent dans la narration, elles font perdre de vue les acteurs de l'*apologue*, & refroidissent l'intérêt qu'on prend à eux. On a fait ce reproche à la Fontaine: il est sensible dans ses dernières Fables. Aussi a-t-on dit de lui, que l'*âge l'avoit rendu long conteur*.

Si le discours suit enfin la narration, il est superflu. Quand la Fable est bien écrite; quand le fait est mis dans tout son jour; quand la moralité est évidente, à quoi servent les réflexions qui sont contenues dans le fait, & que le Lecteur a prévues? C'est le défaut qu'on trouve dans Pilpai fameux Poëte Indien.

La versification de l'*apologue* doit répondre à son style. Elle doit avoir toute la délicatesse de la Poësie, & l'heureuse négligence de la Prose. Ce juste

tempéramment des graces ingénues n'eſt qu'un épanchement d'un eſprit naturel & cultivé qui écrit d'après nature, ſans ſonger qu'il fait des vers & qu'il rime. Ce n'eſt pas à dire qu'il faille mêler les vers ſans meſure & ſans choix. L'oreille veut toujours être conſultée ſur le tour & l'arrangement des phraſes poëtiques : il n'y a qu'elle d'ailleurs qui puiſſe preſcrire, conjointement avec le goût, les régles les plus ſûres pour la manière de rimer l'*apologue*.

Quand à ſon but moral l'*apologue* doit être comme la Comédie, un tableau, jamais un portrait. (1)

Ce tableau doit être ſi naturel & ſi vrai, que pluſieurs perſonnes puiſſent s'y reconnoître ; mais n'être jamais ſi particulier, qu'on puiſſe l'appliquer à une ſeule. Tout Poëte qui fait des *apologues* doit dire comme *Phèdre*.

» Je ſuis très-éloigné de déſigner qui que ce ſoit ; » je ne veux qu'offrir le tableau des mœurs & des » actions humaines. « (2)

S'il en agiſſoit autrement, ſon *apologue* ne feroit qu'une ſatyre cruelle, au lieu d'être une leçon de morale. En général, tout Ouvrage de critique, ſur-

---

(1) *Voyez ce que nous avons dit dans l'*ACTION COMIQUE DE CARACTÈRE, *ci-devant, page* 222. &c.

(2) *Neque enim notare ſingulos mens eſt mihi :*
Verum ipſam vitam, & mores hominum oſtendere.
(Liv. III.)

tout s'il eſt rélatif aux mœurs, ne doit s'appliquer à l'individu qu'autant qu'il eſt renfermé dans l'eſpèce qu'on veut corriger. Si on l'applique perſonnellement à un individu iſolé, c'eſt un libelle, un crime contre la tranquillité & l'ordre ſocial. Nous rapporterons à cette occaſion ce qui eſt dit dans un Ouvrage Anglais qui a pour titre : *Poëme ſur les affaires d'Etat.* » Lorſqu'Eſope eut créé un nouveau monde » de créatures raiſonnables, un nouveau monde d'eſ» prits, dans lequel les bêtes pouvoient diſcourir, » lire, écrire, & faire tout ce que leur Auteur » jugeoit à propos, un homme s'aviſa de croire » qu'Eſope ſe mocquoit de lui dans une fable, & » qu'on le repréſentoit ſous la figure d'un âne. Il cita » le Fabuliſte devant le Juge, & accuſa Eſope de » l'avoir inſulté. *Mon ami*, lui dit le Juge, *comment » vous êtes vous apperçu que c'étoit vous qu'Eſope déſi» gnoit ? Comment pourriez-vous prouver qu'il s'agiſſoit » plutôt de vous que d'un autre ? Oh ! répondit cet hom» me, il faut bien que cela ſoit ainſi ; car tous les traits » du tableau ſont d'après moi ; tous mes voiſins m'y re» connoiſſent. Il en eſt quelque choſe*, dit le Juge ; *mais » croyez-moi, ce n'eſt pas la fable, c'eſt l'application qui » fait l'âne.* «

Cet homme reſſembloit à celui dont parloit Phèdre. » Si quelqu'un ſe trompe juſqu'au point de s'at» tribuer ce que nous diſons en général, il ne fera, » par cette mépriſe groſſière, que découvrir ce qui » ſe paſſe intérieurement. « (1)

(1) *Suſpicione ſi quis erravit ſuâ,*

Après avoir fait connoître la nature de l'*apologue*, ses qualités & ses régles, nous allons parler des principaux Auteurs qui se sont distingués en ce genre.

Locman chez les Perses, & Esope chez les Grecs, sont les premiers Auteurs qui ayent fait des *apologues*; (on voit bien que nous parlons ici d'après l'opinion commune & reçue.) Plusieurs personnes prétendent que ce ne sont qu'un seul & même homme dont on a traduit l'Ouvrage en Grec; cela pourroit être : car la plûpart des Fables sont les mêmes. Ce sont des énigmes un peu développés; on n'y trouve ni détails, ni réflexions. Le fait est conté avec briéveté. Il tient lieu d'un discours moral, & abstrait qu'on n'auroit pû entendre. En général ces Auteurs ont pour nous une manière de conter si nue & si séche, si sérieuse, & si peu parée d'ornemens, qu'elle produiroit insensiblement de l'ennui, sans son excessive briéveté.

Phèdre, affranchi d'*Auguste*, vint ensuite. Il traduisit avec élégance & avec précision les Fables d'Esope & de Locman. Il rendit les animaux dignes d'instruire le peuple le plus poli & le plus éclairé de l'univers. D'après l'idée que nous nous sommes faite de l'*apologue*, & d'après le génie de notre langue, il semble qu'il s'est attaché à mettre plus de délicatesse & d'élégance que de vérité dans ses Fables. Quelques personnes le trouvent trop éloquent

---

Et rapiet ad se quod erit commune omnium,
Stultè nudabit animi conscientiam. (Liv. III.)

& trop fleuri ; mais il faut faire attention qu'il écrivoit pour les Romains, & qu'il a voulu leur offrir des tableaux finis. Tous les traits en sont si simples, qu'on voit qu'il a autant cherché la simplicité dans l'art, que dans la nature.

Aviennius vint après. Il ne fut que le servile imitateur de Phèdre & d'Esope. Aussi ne trouve-t-on rien d'original ni dans l'invention, ni dans sa manière d'écrire.

Après cela vient *Pilpai*, Philosophe Mahométan, & Ministre d'un Roi des Indes. Comme il est dangéreux de dire la vérité à un despote, *Pilpai* profita de l'invention des *apologues* pour tracer des portraits dans lesquels les Princes Indiens pussent se reconnoître sans soupçonner qu'on eût dessein de les peindre ; il fit par-là aimer la vérité aux Rois. Il introduisit dans ses Fables, des hommes de toutes les conditions ; des femmes vertueuses, coquettes & galantes ; des Anges, des Démons ; mais sur-tout des animaux. Elles sont liées de façon que l'une conduit à celle qui suit, de même qu'elle est unie par quelque endroit à celle qui précède. La forme de cet Ouvrage a servi de modèle à ceux *de Mille & une nuit*, d'*Esope à la Cour & à la Ville*, &c.

Nous omettons ici plusieurs Fabulistes de la basse latinité, dont les noms sont très-peu connus, & dont les Ouvrages ne sont pas à la portée de tout le monde, soit à cause de leur rareté, soit à cause de la langue dans laquelle ils ont écrit.

Personne n'a traité l'*apologue* en France avec autant de talent & de génie que la Fontaine : son nom seul

fait ſon éloge. Il a fait même oublier tous ceux qui l'avoient précédé dans cette difficile carrière. Il a fait voir que l'art de raconter peut être ſupérieur au don d'inventer. Ses Ouvrages ſont, en général, un modèle de goût, de préciſion, d'élégance & de ſimplicité. Il a répandu les graces ſur les ſujets les plus arides, la plaiſanterie la plus fine ſur les choſes les plus ſérieuſes. Il eſt unique ; & s'il eſt permis de comparer deux hommes ſupérieurs en deux différens genres, il eſt peut-être dans ſes Fables au deſſus de Molière dans la Comédie, & du grand Corneille dans le Tragique.

La Motte n'oſant ſe flatter d'atteindre la perfection d'un auſſi grand modèle en ſuivant ſes traces, s'eſt ouvert une nouvelle carrière, & a inventé preſque tous ſes ſujets. Il a quelques défauts, & eſt tombé dans pluſieurs mépriſes ; mais il les a rachetées par beaucoup de juſteſſe, d'eſprit & de graces.

M. Richer eſt moins ſingulier, moins original que la Motte ; mais il a ſon mérite. S'il eſt moins ingénieux que celui-ci, ſes perſonnages ſont plus naturels. D'ailleurs il ſeroit difficile de trouver dans la Motte un *apologue* plus philoſophique que celui où M. Richer fait faire de vains efforts à un coq pour voler au ſommet d'un arbre, & où un limaçon s'y élève en rampant. M. Richer eſt au-deſſus de Fuſſelier & de Péliſſier, dont pluſieurs des *apologues* méritent cependant d'être diſtingués du nombre de ceux qui ſont tombés dans l'oubli.

M. l'Abbé Aubert, connu par pluſieurs Ouvrages d'eſprit, de goût & de ſaine critique, tient le milieu

entre la Fontaine & la Motte. Il a très-souvent la simplicité, & même la naïveté de l'un, & l'esprit de l'autre, sans affecter autant de le faire paroître. Ses *apologues* se distinguent en général, par une invention ingénieuse, par une composition régulière, par beaucoup de justesse & de sagacité, par un tour de narration amusant & fécond en traits aussi fins que naïfs, par une délicatesse infinie, & par une saine philosophie dans ses moralités. Nous ne parlerons pas de plusieurs Poëtes qui ont fait quelques Fables de tems en tems, tels que Rousseau, la Chaussée, M. de Voltaire, &c. Nous ne finirions pas; notre dessein est de faire connoître ceux qui se sont particulièrement consacrés à ce genre.

La Littérature Anglaise offre plusieurs Fabulistes qui ont aussi leur mérite, tels que *Jean Gai*, ami & contemporain de Pope, *Hamilton*, &c. Les Anglois ont beaucoup d'*apologues*, connus sous le nom de *Fables politiques*. Nous en parlerons, ainsi que des *Fables Orientales*, des *Métamorphoses*, dans le mot Fable.

Parmi les *apologues* que nous allons rapporter, nous offrirons d'abord celui de *l'Huître & des Plaideurs*, dont le sujet a été traité par trois différens Auteurs. On pourra les comparer entr'eux.

L'HUITRE ET LES PLAIDEURS,

Par la Fontaine.

» Un jour deux pélerins ſur le ſable rencontrent
» Une huître, que le flot y venoit d'apporter :
» Ils l'avalent des yeux, du doigt ils ſe la montrent ;
» A l'égard de la dent, il fallut conteſter.
» L'un ſe baiſſoit déjà pour ramaſſer ſa proie,
» L'autre le preſſe, & dit : *Il eſt bon de ſavoir*
» *Qui de nous deux en aura la joie.*
» *Celui qui le premier a pû l'appercevoir*,
» *En ſera le gobeur, l'autre le verra faire.*
» *Si par-là l'on juge l'affaire*,
» Reprit ſon compagnon, *j'ai bon œil, Dieu merci.*
» *Je ne l'ai pas mauvais auſſi*,
» Dit l'autre, *& je l'ai vue avant vous, ſur ma vie.*
» Eh bien ! vous l'avez vue ; & moi je l'ai ſentie.
» Pendant tout ce bel incident,
» *Perrin Dandin* arrive ; ils le prennent pour Juge.
» *Perrin*, fort gravement, ouvre l'huître & la gruge,
» Nos deux Meſſieurs le regardant ;
» Ce repas fait, il dit, d'un ton de Préſident :
» *Tenez, la Cour vous donne à chacun une écaille*,
» *Sans dépens, & qu'en paix chacun chez ſoi s'en aille.*

» Mettez ce qu'il en coûte à plaider aujourd'hui :
» Comptez ce qu'il en reſte à beaucoup de familles ;
» Vous verrez que *Perrin* tire l'argent à lui,
» Et ne laiſſe aux plaideurs que le ſac & les quilles.

LA MÊME, *par Boileau.*

» UN jour, dit un Auteur, n'importe en quel chapitre,
» Deux voyageurs à jeûn, rencontrèrent une huître :
» Tous deux la contestoient, lorsque dans leur chemin
» La Justice passa la balance à la main.
» Devant elle, à grand bruit, ils expliquent la chose ;
» Tous deux, avec dépens, veulent gagner leur cause :
» La Justice pesant ce droit litigieux,
» Demande l'huître, l'ouvre, & l'avale à leurs yeux.
» Et par ce bel arrêt terminant la bataille ;
» *Tenez*, *voilà*, dit-il, *à chacun une écaille :*
» *Des sottises d'autrui, nous vivons au Palais ;*
» *Messieurs, l'huître étoit bonne : adieu ! vivez en paix.* «

LA MÊME,

Sous le titre du Demandeur & du Défendeur, par l'Auteur anonyme des Fables politiques Anglaises.

» Deux voyageurs trouvèrent un huître qui étoit » tombée d'un panier ; l'un & l'autre s'arrêta. Tous » deux la prirent à terre, & prétendirent qu'elle leur » appartenoit. *Eh bien !* dit un des voyageurs, *comme* » *nous ne pouvons la garder tous deux en même-tems,* » *partageons-là. Non*, dit l'autre, *tout ou rien.* » Un Sergent, nommé *la Loi*, survint par hazard ; » il voulut terminer l'affaire sur le champ avec son » couteau décisif. Il prit l'huître, & tranchant le » nœud de la difficulté, il ouvrit très-bien la cause ; » il avala l'huître, & leur donna à chacun une

» écaille. *Si dans la ſuite*, dit-il, *il vous arrive quel-*
» *que procès, j'eſpère que vous ſerez aſſez ſage pour*
» *vous en rapporter à moi. Mon nom eſt* la Loi; *mes*
» *chambres ſont le Bailliage, le Préſidial, le Parle-*
» *ment, où viennent toutes les cauſes. Monſieur*, dirent
» les Plaideurs, *Fiez-vous à nous, nous ne manquerons*
» *pas de dire que c'eſt* la Loi *qui mange l'huître, &*
» *qu'elle nous laiſſe les écailles.* «

Il eſt évident que l'*apologue* de la Fontaine mérite la préférence ſur les deux autres. Le Fabuliſte Anglais cherche à paroître plaiſant, & rien n'émouſſe plus la plaiſanterie qu'une telle prétention. Ces idées *il trancha le nœud de la difficulté; il ouvrit très-bien la cauſe*, ſont des alluſions forcées. Pourquoi faire retomber ſur *la Loi*, qui eſt toujours cenſée juſte, les défauts de quelques Officiers de Juſtice? La moralité n'eſt qu'une répétition ſuperflue.

Le Poëte Anglais dit, que les deux hommes prirent l'huître à terre? Où eſt l'image? Quelle différence lorſque la Fontaine dit:

» Ils l'avalent des yeux; du doigt ils ſe la montrent.
» A l'égard de la dent, il fallut conteſter.
» L'un ſe baiſſoit déjà pour amaſſer ſa proie,
» L'autre le pouſſe, &c. «

Combien ces tableaux ſont naturels. Ces choſes ſont perdues dans Boileau. Il en eſt de même de la ſituation de ces deux Meſſieurs qui regardent *Perrin Dandin* qui ouvre l'huître gravement & la gruge; & de cette autre image où il leur fait la grace de

leur donner une écaille, en leur disant d'un ton de Président :

» Tenez, la Cour vous donne à chacun une écaille,
» Sans dépens, & qu'en paix chacun chez soi s'en
» aille. «

Mais il faut convenir que la moralité de Boileau est écrite avec plus de précision que celle de la Fontaine, & que celle de ce dernier est presque superflue.

On verra dans la Fable suivante comment on peut allier la majesté du style sublime avec la charmante naïveté.

LES DEUX COQS,

Par la Fontaine.

» DEUX coqs vivoient en paix ; une poule survint,
» Et voilà la guerre allumée.
» Amour, tu perdis Troye ! Et c'est de toi que vint
» Cette querelle envénimée,
» Où du sang des Dieux même on vit le Xanthe teint.
» Long-tems entre nos coqs le combat se maintint,
» Le bruit s'en répandit par-tout le voisinage :
» La gent, qui porte crête, au spectacle accourut.
» Plus d'une Hélène au beau plumage
» Fut le prix du vainqueur ; le vaincu disparut :
» Il alla se cacher au fond de sa retraite ;
» Pleura sa gloire & ses amours :
» Ses amours ! qu'un rival tout fier de sa défaite,
» Possédoit à ses yeux. Il voyoit tous les jours

» Cet objet rallumer sa haine & son courage ;
» Il aiguisoit son bec, battoit l'air de ses flancs,
» Et s'exerçant contre les vents,
» S'armoit d'une jalouse rage.
» Il n'en eut pas besoin. Son vainqueur sur les toits
» S'alla percher & chanter sa victoire.
» Un vautour entendit sa voix :
» Adieu ! les amours & la gloire.
» Tout cet orgueil périt sous l'ongle du vautour.
» Enfin, par un fatal retour,
» Son rival, autour de la poule,
» S'en revint faire le coquet :
» Je laisse à penser quel caquet !
» Car il eut des femmes en foule.
» La fortune se plaît à faire de ces coups :
» Tout vainqueur insolent à sa perte travaille.
» Défions-nous du sort, & prenons garde à nous,
» Après le gain d'une bataille. «

En voici une par la Motte, qui renferme la plus utile moralité, & la philosophie la plus saine, exprimée avec beaucoup d'esprit & de finesse.

» On n'est pas bien dès qu'on veut être mieux.
» Mécontent de son sort, sur les autres fortunes,
» Un homme promenoit ses desirs & ses yeux,
» Et de cent plaintes importunes
» Tous les jours fatiguoit les Dieux.
» Par un beau jour *Jupiter* le transporte
» Dans les célestes magasins,
» Où dans autant de sacs scellés par les destins,
» Sont par ordre rangés tous les états que porte

» La condition des humains.
» *Tiens*, lui dit *Jupiter*, ton *ſort eſt dans tes mains.*
» *Contentons un mortel une fois en la vie ;*
» *Tu n'en es pas trop digne ; & ton murmure impie*
» *Méritoit mon courroux plutôt que mes bienfaits :*
» *Je n'y veux pas ici regarder de ſi près.*
» *Voilà toutes les deſtinées,*
» *Pèſe & choiſis ; mais pour régler ton choix*
» *Sache que les plus fortunées*
» *Pèſent le moins ; les maux ſeuls font le poids.*
» *Grace au Seigneur* Jupin, *puiſque je ſuis à même,*
» Dit notre homme, *ſoyons heureux.*
» Il prend le premier ſac, le ſac du rang ſu-
» prême,
» Cachant les ſoins cruels ſous un éclat pompeux.
» *Oh! oh!* dit-il, *bien vigoureux,*
» *Qui peut porter ſi lourde maſſe !*
» *Ce n'eſt mon fait.* Il en pèſe un ſecond ;
» Le ſac des Grands, des gens en place.
» Là giſent le travail & le penſer profond ;
» L'ardeur de s'élever, la peur de la diſgrace,
» Même les bons conſeils que le hazard confond.
» *Malheur à ceux que ce poids-ci regarde !*
» Cria notre homme, & *que le ciel m'en garde !*
» A d'autres ; il pourſuit, prend & pèſe toujours.
» Et mille & mille ſacs trouvés toujours trop lourds ;
» Ceux-ci par les égards, & la triſte contrainte ;
» Ceux-là par les vaſtes deſirs,
» D'autres par l'envie ou la crainte ;
» Quelques-uns ſeulement par l'ennui des plaiſirs.
» *O ciel !*

» *O ciel ! n'est-il donc point de fortune légère ?*
» Disoit déjà le chercheur mécontent.
» *Mais quoi ! me plains-je à tort ? J'ai, je crois, mon*
» *affaire.*
» *Celle-ci ne pèse pas tant.*
» *Elle pèseroit moins encore,*
» Lui dit alors le Dieu qui lui donnoit le choix ;
» *Mais tel en jouit qui l'ignore,*
» *Cette ignorance en fait le poids.*
» *Je ne suis pas si sot ; souffrez que je m'y tienne,*
» Dit l'homme. *Soit ; aussi-bien c'est la tienne,*
» Dit Jupiter *: adieu ! mais là-dessus,*
» *Apprends à ne te plaindre plus.* «

FANFAN ET COLAS,

Par M. l'Abbé Aubert.

» FANFAN gras & vermeil, & marchant sans li-
» sière,
» Voyoit son troisième printems.
» D'un si beau nourrisson *Perrette* toute fière,
» S'en alloit à Paris le rendre à ses parens.
» *Perrette* avoit, sur sa bourrique,
» Dans deux paniers mis *Colas* & *Fanfan*.
» De la riche *Cloé* celui-ci fils unique,
» Alloit changer d'état, de nom, d'habillement,
» Et peut-être de caractère ;
» *Colas*, lui n'étoit que *Colas*,
» Fils de *Perrette*, & de son mari *Pierre* ;
» Il aimoit tant *Fanfan*, qu'il ne le quittoit pas.

» *Fanfan* le chériſſoit de même.
» Ils arrivent. *Cloé* prend ſon fils dans ſes bras :
» Son étonnement eſt extrême,
» Tant il lui paroît fort, bien nourri, gros & gras ;
» *Perrette* de ſes ſoins eſt largement payée.
» Voilà *Perrette* renvoyée ;
» Voilà *Colas* que *Fanfan* voit partir.
» Trio de pleurs, *Fanfan* ſe déſeſpère :
» Il aimoit *Colas* comme un frère ;
» Sans *Perrette*, & ſans lui que va-t-il devenir ?
» Il fallut ſe quitter. On dit à la nourrice :
» Quand de votre hameau vous viendrez à Paris,
» N'oubliez pas d'amener votre fils.
» Entendez-vous, *Perrette ?* On lui rendra ſervice.
» *Perrette*, le cœur gros ; mais plein d'un doux eſpoir,
» De ſon *Colas* déjà croit la fortune faite.
» De *Fanfan* cependant *Cloé* fait la toilette ;
» Le voilà décraſſé, beau, blanc, il falloit voir.
» Habit moiré, toquet d'or, riche aigrette.
» On dit que le fripon ſe voyant au miroir,
» Oublia *Colas* & *Perrette.*
» Je voudrois à *Fanfan* porter cette galette,
» Dit la nourrice un jour : *Pierre* qu'en penſes-tu ?
» Voilà tantôt ſix mois que nous ne l'avons vû.
» *Pierre* y conſent, *Colas* eſt du voyage.
» *Fanfan* trouva (l'orgueil eſt de tout âge)
» Pour ſon ami, *Colas* trop mal vêtu ;
» Sans la galette il l'auroit méconnu.
» *Perrette* accompagna ce gâteau d'un fromage,
» De fruits & de raiſins, doux tréſors de *Bacchus*.
» Les préſens furent bien reçus,

» Ce fut tout ; & tandis qu'elle n'est occupée
» Qu'à faire éclater son amour,
» Le marmot lui bat du tambour ;
» Traîne son chariot, fait danser sa poupée.
» Quand il a bien joué, *Colas* dit : C'est mon tour.
» Mais *Fanfan* n'étoit plus son frère :
» *Fanfan* le trouve téméraire ;
» *Fanfan* le repoussa, d'un air fier & mutin.
» *Perrette* alors prend *Colas* par la main.
» *Viens*, lui dit-elle avec tristesse,
» *Voilà* Fanfan *devenu grand Seigneur* ;
» *Viens, mon fils, tu n'as plus son cœur,*
» *L'amitié disparoît où l'égalité cesse.* «

CLOÉ ET FANFAN,

Par M. l'Abbé Aubert.

» J'AI peint *Fanfan* ingrat envers *Perrette*,
» *Perrette* qui l'avoit nourri ;
» Je l'ai peint dédaignant *Colas* pour son ami,
» Et logeant la fierté déjà sous sa bavette ;
» *Fanfan* grandit, & malgré les avis
» De *Cloé*, mère tendre & sage,
» Son orgueil s'accrut avec l'âge ;
» Le fripon insultoit tous les gens du logis.
» Que fit *Cloé*, pour corriger son fils ?
» *Cloé*, par un adroit mensonge,
» Vint à bout de changer son cœur.
» *Mon fils*, dit-elle, *apprenez le malheur*
» *Où le juste destin vous plonge.*

» *Vous n'êtes point à moi ;* Perrette *& son mari*
» *Ont trompé tous deux ma tendresse ;*
» *Ce secret vient d'être éclairci :*
» *De vous sacrifier, ils ont eu la foiblesse.*
» *Soit amour pour* Colas, *soit toute autre raison ;*
» *Soit l'espoir de tirer quelque jour avantage,*
» *Des trésors usurpés par vous dans ma maison ;*
» *Ils vous ont fait changer de nom,*
» *D'habit, d'état & d'héritage.*
» *Mais enfin le remords a dévoilé l'horreur*
» *De leur détestable artifice ;*
» Colas *est mon enfant, & vous êtes le leur ;*
» *Je retire mon fils des mains de sa nourrice :*
» *Il va rentrer aujourd'hui dans ses droits,*
» *Et vous allez partir ; votre orgueil en murmure.*
» *Adieu, je sentois bien,* Colas, *que la nature*
» *Dans mon ame pour vous n'élevoit point sa voix.*
» *Fanfan* troublé, muet, l'œil fixé sur sa mère,
» A ce nom de *Colas*, laisse couler des pleurs.
» *Cloé* tournant les yeux ailleurs,
» Pour pousser jusqu'au bout l'affaire,
» Tient ferme, le dépouille, & lui met les habits
» Qu'il devoit porter au village.
» Il parle enfin : *Maman, que vais-je devenir ?*
» *Mal vêtu, mal nourri, fils du païsan* Pierre ;
» *Je serai malheureux.....* Oui, Colas, *mais qu'y*
» *faire ?*
» *Le ciel de votre orgueil a voulu vous punir.*
» Colas, *vous méprisiez mon fils & votre mère ;*
» *Vous traitiez durement tous ceux que la misère*
» *Pour subsister, oblige de servir ;*

» *Vous allez apprendre à les plaindre.*
» *Vous voyez qu'au sein du bonheur,*
» *Les retours du sort sont à craindre.*
» *De vos cruels dédains reconnoissez l'erreur.*
» *Si mon fils alloit vous les rendre :*
» *S'il alloit à son tour....* Fanfan n'y tenant plus,
» Tombe aux pieds de *Cloé*, désespéré, confus ;
» La conjure de le reprendre.
» *Je servirai*, lui dit-il, *votre fils ;*
» *Je le respecterai, je lui serai soumis.*
» C'en fut assez pour cette sage mère,
» Qui se sentoit trop attendrir :
» Elle embrassa son fils, quitta cet air sévère,
» L'appella par son nom, loua son repentir,
» Et désormais eut lieu de s'applaudir
» De cette leçon salutaire. «

APORIE, subst. fém. (*Rhétorique.*) *Aporia.* C'est une figure par laquelle on élève un doute dans les termes & dans les actions ; comme lorsqu'on dit : *Quoi donc ! dois-je repliquer, ou souffrir ses injures ?*

Cette figure est d'un grand usage dans les Drames, principalement dans les Monologues. On peut offrir pour exemples celui d'*Auguste* dans *Cinna*, de *Chimène* dans le *Cid*, d'*Héraclius* dans la Tragédie de ce nom, de *Warwick*, &c.

APOPHTHÈGME, subst. masc. (*Rhétorique.*) *Apophthegma, brevis sententia.* L'*apophthègme* signifie dans l'étymologie Grecque une parole sententieuse, une maxime courte, une remarque sur un objet quelconque. L'*apophthègme* doit être un sentiment exprimé

d'une manière vive & précise, ou une répartie courte & spirituelle.

Il ne faut pas le confondre avec ce que nous appellons *bon mot* ; celui-ci doit toujours être plaisant, & l'autre toujours grave, sérieux & instructif.

Nous avons plusieurs recueils des *apophthègmes* des anciens. Lycosthène en a fait un qu'il a rédigé par chapitres. Erasme a rassemblé ceux que Plutarque & Diogène de Laërce avoient rapportés des anciens. Ils ont été rangés dans un meilleur ordre par d'Ablancourt, qui pour les rendre plus agréables, leur a donné souvent une tournure différente de celle qu'ils avoient.

APOSIOPÈSE, subst. fém. (*Rhétorique.*) *Aposiopesis.* Nous l'appellons *suppression*, *rétinence.* Voyez ces mots.

APOSTILLE, subst. fém. (*Hist. Littér.*) *Adscripta ad marginem annotatio.* L'*apostille* est une note qu'on fait à la marge d'un écrit, pour ajoûter quelque chose qui manque dans le texte, ou pour l'éclairer & l'interprêter. Il ne faut point la confondre avec les *additions*, qui ne sont que les augmentations qu'on fait à un Ouvrage, ni avec les *annotations* & les *notes*, qui sont ordinairement des commentaires moins succints ; ni avec les *post-scriptum*, qui sont des *additions* qu'on fait à la fin d'un Ouvrage sur un objet qu'on a oublié, ou auquel on n'a pas donné toute l'étendue nécessaire.

Plusieurs personnes confondent dans le genre Epistolaire, l'*apostille* & le *post-scriptum* qui doivent être cependant très-distincts.

APOSTROPHE, subst. fémin. (*Grammaire.*) *Apostrophus, elisæ vocalis nota.* Ce mot vient du Grec de *apo* & de *strepho, verto, je détourne, j'ôte.* L'*apostrophe*, en terme de Grammaire, est un signe qu'on met après une lettre pour marquer le retranchement d'une voyelle qui suivoit, & qu'on a élidée avec une autre. Ce signe est fait ainsi ('); comme par exemple l'*ennui*, au lieu de *le ennui*; l'*ame*, au lieu de *la ame*. En Latin on écrit *men'* pour *me-ne? Tanton'* pour *tanto-ne?* Comme on peut le voir dans les Poëtes, principalement dans Plaute & dans Térence, &c. Virgile a dit au dixième Livre de l'*Énéïde :*

» Tanton' *me crimine dignum*
» *Duxisti?* « (vers 668.)

» M'avez-vous cru capable d'un si grand crime. «

Nous disons aussi *grand'-messe, grand'-peur*, &c.

L'E muet est la seule voyelle qui s'élide toujours devant une autre voyelle dans la prononciation. Dans l'écriture on n'en marque le retranchement par *apostrophe* que dans les monosyllabes *je, me, te, je, le, ce, que, de, ne*, & dans *quoique* & *jusque*; ailleurs on met l'E muet, mais on ne le prononce pas. Ainsi on écrit *votre ami*, & non pas *votr'ami*, quoiqu'on prononce ainsi.

L'A n'est retranché que dans le pronom & dans l'article. Ainsi on dit l'*Antienne*, au lieu de *la Antienne*; l'*Ode*, au lieu de *la Ode*, &c. Il faut excèpter l'*a* lorsqu'elle est devant *onzième :* car on dit *la onzième*, & *le onzième*, au lieu de *l'onzième*.

On ne retranche l'*i* que dans la conjonction *ſi* devant le pronom maſculin, ſoit au ſingulier, ſoit au pluriel : on dit *s'il vient*, *s'ils écoutent*, & non pas *ſi il vient*, *ſi ils écoutent*. Devant le féminin il ne ſe retranche pas : on dit *ſi elle veut*, & non pas *s'elle veut*, &c.

L'A & l'U ne s'élident jamais.

Il y a pluſieurs perſonnes, & beaucoup de compoſiteurs d'Imprimerie qui placent l'*apoſtrophe* après le *t* qui ſépare deux voyelles pour éviter l'hiatus, comme *aime-t'il*, *fera-t'il?* c'eſt une faute. Au lieu d'*apoſtrophe* il faut mettre un tiret ou diviſion après le *t* qui eſt là une lettre euphonique, comme *aime-t-il*, *fera-t-il*, &c. On fait l'*apoſtrophe* féminin. Ne ſeroit-il pas mieux de le mettre au maſculin, lorſqu'il repréſente un ſigne de Grammaire, pour le diſtinguer de l'*apoſtrophe* figure de Rhétorique?

APOSTROPHE, ſubſt. fém. (*Rhétorique.*) *Apoſtrophe converſio.* C'eſt une figure de Rhétorique par laquelle l'Orateur ſemble interrompre ſon diſcours, & ceſſe de s'adreſſer à ſes auditeurs pour parler à d'autres perſonnes, & à un ou à pluſieurs êtres animés ou inanimés, phyſiques ou métaphyſiques, raiſonnables ou non raiſonnables.

Cicéron, dans ſon Oraiſon pour *Milon*, fait uſage de la circonſtance du lieu où *Claudius* a été tué, pour offrir cette mort comme une punition exemplaire des Dieux qui le puniſſoient de ſes impiétés. Ecoutons l'Orateur Romain.

» Ce n'eſt par aucun conſeil humain, ce n'eſt pas » même par un de ces effets ordinaires de la Pro- » vidence des Dieux protecteurs de cet Empire que » *Claudius* a péri. La Religion a été plus particuliè- » rement intéreſſée à ſa punition.

» *Je vous atteſte, tombeaux ſacrés de la ville d'Albe!* » *bois conſacrés par la piété de nos pères, autels des al-* » *liés du peuple Romain, d'un peuple dont nous tirons* » *notre origine: vous que ce ſacrilège avoit oſé détruire,* » *pour conſtruire ſur vos débris les monumens de ſon luxe!* » *vous lui avez fait éprouver la puiſſance de cette divi-* » *nité qu'il avoit mépriſée: & vous,* Jupiter, *protecteur* » *du* Latium, *dont il avoit profané le bois ſacré par* » *tant de crimes & par tant de débauches; vous avez donc*

---

(1) *Non eſt humano concilio, nec mediocri quidem, judices, deorum immortalium curâ res illa perfecta. Religiones, me Herculæ ipſæ aræque cum illam belluam cadere viderunt, commoviſſe eſſe videntur & jus ſuum retenuiſſe.*

Vos enim Albani tumuli atque luci, vos, inquam, imploro atque atteſtor, vos Albanorum obrutæ aræ, ſacrorum populi Romani ſociæ & æquales, quas ille præceps amentiâ, cæſis proſtratiſque ſacratiſſimis lucis, ſubſtractionum inſanis molibus oppreſſerat; veſtræ tum aræ, veſtræ religiones viguerunt, veſtra vis valuit, quam ille omni ſcelere polluerat. Tuque ex tuo edito monte latialis, ſancte *Jupiter*, cujus ille lucus, nemora, fines, ſæpe nefario ſtupro & ſcelere maculârat, aliquando ad eum puniendum oculos aperuiſti! vobis illæ,

» *enfin ouvert les yeux pour faire subir à cet impie une peine* » *tardive, mais juste, de ses abominations!* «

Nous allons rapporter une autre *apostrophe* de Cicéron, qu'on regarde comme un des plus beaux morceaux d'Eloquence de cet Orateur. C'est celle qu'il adressa à *Tuberon* dans son Oraison pour *Q. Ligarius.*

(1) » Mais je demande quel est celui qui a fait un » crime à *Ligarius* d'avoir été en Afrique? C'est ce» lui-là même qui vouloit y aller, & qui se plaint » aujourd'hui que *Ligarius* lui en défendit l'entrée; » celui qu'on a vu porter les armes contre *César?* » *Que faisiez-vous,* Tuberon, *l'épée à la main à la* » *bataille de Pharsale? A qui en vouliez-vous? Quels* » *étoient vos desseins, vos vues? D'où vous venoit cette* » *ardeur, ce feu, ce courage? Quel étoit l'objet de vos* » *desirs & de vos espérances? Je le presse trop vivement;*

---

vobis vestro in conspectu feræ, sed juste tamen ac debitæ pœnæ solutæ sunt. (*Cicero pro Milone.*)

(1) *Sed hoc quæro, quis putet esse crimen, fuisse in Africâ* Ligarium? *Mempè is qui & ipse in Africâ esse voluit, & prohibitum se à* Ligario *quæritur, & certe contra ipsum* Cæsarem *est congressus armatus.*

Quid enim *Tubero,* tuus ille districtus in acie Pharsalicâ gladius agebat? Cujus latus ille mucro petebat? Qui sensus erat armorum tuorum? Quæ tua mens, oculi, manus, ardor animi? Quid cupiebas? Quid obtabas?

» *je vois qu'il ſe trouble ; je reviens à moi ; j'ai porté*
» *moi-même les armes contre* Céſar. «

Cette *apoſtrophe* eſt encore moins remarquable par ſon éloquence, que par l'effet qu'elle produiſit ſur *Céſar*.

AUTRE EXEMPLE.

» Avant lui [LOUIS XIV.] la France preſque
» ſans vaiſſeaux, tenoit envain aux deux mers; main-
» tenant on les voit couvertes depuis le levant juſ-
» qu'au couchant de nos flottes victorieuſes; & la
» hardieſſe Françaiſe porte par-tout la terreur avec
» le nom de LOUIS.

» Tu céderas, ou tu tomberas ſous ce vainqueur,
» Alger!... Tu diſois en ton cœur avare; *je tiens*
» *la mer ſous mes loix, & les nations ſont ma proie.* La
» légéreté de tes vaiſſeaux te donnoit de la confiance;
» mais tu te verras attaqué dans tes murailles comme
» un oiſeau raviſſant qu'on iroit chercher parmi ſes
» rochers, & dans ſon nid où il partage ſon butin
» avec ſes petits. Tu rends déjà tes eſclaves: LOUIS
» a briſé les fers dont tu accablois ſes ſujets qui ſont
» nés pour être libres ſous ſon glorieux Empire.
» Tes maiſons ne ſont plus qu'un amas de pierres.

Nimis urgeo, commoveri videtur adoleſcens; ad me revertor; iiſdem in armis fui, &c.

(*Pro Q. Ligario, N. 9.*)

» Dans ta brutale fureur tu te tournes contre toi-» même, & tu ne sais comment assouvir ta rage im-» puissante ; mais nous verrons la fin de tes brigan-» dages, &c. « (*Bossuet, Oraison funèbre de Thérèse d'Autriche, Reine de France.*)

Clytemnestre, lorsqu'on lui a enlevé sa fille que *Calchas* doit immoler, s'écrie :

» O monstre ! que *Mégère* en ses flancs a porté ;
» Monstre ! que dans nos bras les enfers ont jetté !
» Quoi, tu ne mourras point ? Quoi, pour punir son
» crime ! . . .
» Mais où va ma douleur chercher une victime ?
» Quoi, pour noyer les Grecs, & leur mille vais-
» seaux,
» Mer, tu n'ouvriras pas des abîmes nouveaux ?
» Quoi ! lorsque les chassant du port qui les recèle,
» L'Aulide aura vomi leur flotte criminelle,
» Les vents, les mêmes vents si long-tems accusés ;
» Ne te couvriront plus de ses vaisseaux brisés ?
» Et toi, soleil, & toi qui dans cette contrée
» Reconnois l'héritier, & le vrai fils d'*Atrée* :
» Toi, qui n'osas du père éclairer le festin,
» Recule, ils t'ont appris cet horrible chemin !

» Mais cependant, ô ciel ! ô mère infortunée !
» De festons odieux, ma fille couronnée,
» Tend la gorge aux couteaux par son père apprêtés :
» *Calchas* va dans son sang. . . . Barbares ! arrêtés ;
» C'est le pur sang du Dieu qui lance le tonnerre, &c. «

(*Racine, Trag. d'Iphigénie.*)

Racine a fait l'uſage le plus heureux de cette figure dans cet endroit ſublime où il repréſente *Phèdre* en proie à ſa honte & à ſes remords. Nous allons rapporter ce qui précède l'*apoſtrophe* pour en faire mieux ſentir la beauté.

» Que fais-je ? Où ma raiſon ſe va-t-elle égarer ?
» Moi, jalouſe ? & *Théſée* eſt celui que j'implore !
» Mon époux eſt vivant, & moi je brûle encore !
» Pour qui ! Quel eſt le cœur où prétendent mes vœux ?
» Chaque mot ſur mon front fait dreſſer mes cheveux !
» Mes crimes déſormais ont comblé la meſure :
» Je reſpire à la fois l'inceſte & l'impoſture.
» Mes homicides mains promptes à me venger,
» Dans le ſang innocent brûlent de ſe plonger.
» Miſérable ! & je vis ? & je ſoutiens la vue
» De ce ſacré ſoleil dont je ſuis deſcendue ?
» J'ai pour ayeul le père & le maître des Dieux :
» Le ciel, tout l'univers eſt plein de mes ayeux.
» Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.
» Mais que dis-je ? Mon père y tient l'urne fatale.
» Le ſort, dit-on, l'a miſe en ſes ſévères mains.
» *Minos* juge aux enfers tous les pâles humains.
» Ah ! combien frémira ſon ombre épouvantée,
» Lorſqu'il verra ſa fille à ſes yeux préſentée ;
» Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
» Et des crimes peut-être inconnus aux enfers ?
» *Que diras-tu, mon père, à ce ſpectacle horrible ?*
» *Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible.*
» *Je crois te voir, cherchant un ſupplice nouveau,*
» *Toi-même de ton ſang devenir le bourreau !*

» *Pardonne ; un Dieu cruel a perdu ta famille ;*
» *Reconnois ſa vengeance aux fureurs de ta fille.*
» *Hélas ! du crime affreux dont la honte me ſuit,*
» *Jamais mon triſte cœur n'a recueilli le fruit :*
» *Juſqu'au dernier ſoupir de malheurs pourſuivie,*
» *Je rends dans les tourmens une pénible vie.* «

(Phèdre.)

Nous ajoûterons encore ici la belle *apoſtrophe* que *Zamore* fait dans *Alzire* aux Dieux de ſon pays. On verra comme elle naît naturellement de ſon ſujet, & comme elle s'y unit. *Zamore* parle à des Américains qui l'entourent, & qui viennent d'être délivrés avec lui de priſon.

» Amis, de qui l'audace aux mortels peu commune,
» Renaît dans les dangers, & croît dans l'infortune :
» Illuſtres compagnons de mon funeſte ſort,
» N'obtiendrons-nous jamais la vengeance ou la mort ?
» Vivrons-nous ſans ſervir *Alzire* & la patrie ?
» Sans ôter à *Guſman* ſa déteſtable vie ?
» Sans punir , ſans trouver cet inſolent vainqueur ;
» Sans venger mon pays qu'a perdu ſa fureur ?

» *Dieux impuiſſans ! Dieux vains de nos vaſtes contrées,*
» *A des Dieux ennemis vous les avez livrées ;*
» *Et ſix cens Eſpagnols ont détruit ſous leurs coups*
» *Mon pays & mon thrône, & vos temples, & vous.*
» *Vous n'avez plus d'autels, & je n'ai plus d'Empire ;*
» *Nous avons tout perdu, je ſuis privé d'*Alzire.
» J'ai porté mon courroux, ma honte, & mes regrets,
» Dans les ſables mouvans, dans le fond des forêts ;

» De la Zone brûlante, & du milieu du monde,
» L'astre du jour a vu ma course vagabonde;
» Jusqu'aux lieux où cessant d'éclairer nos climats,
» Il ramène l'année, & revient sur ses pas.
» Enfin votre amitié, vos soins, votre vaillance,
» A mes vastes desirs ont rendu l'espérance;
» Et j'ai cru satisfaire en cet affreux séjour,
» Deux vertus de mon cœur, la vengeance & » l'amour, &c. «

(*Voltaire, Trag. d'Alz. act. II. sc.* 1.)

L'*apostrophe* que fait Démosthène aux Grecs qui ont péri dans la bataille de *Marathon*, passe pour une des plus belles. Le Cardinal du Péron, homme d'érudition & de goût, dit qu'elle fit autant d'honneur à l'Orateur Grec, que s'il avoit ressuscité ces guerriers.

Par ce que nous venons de rapporter, on voit que l'usage de l'*apostrophe* peut être fréquent, lorsque l'Orateur ou le Poëte est animé, & lorsqu'il est agité de quelque passion forte, ou d'un sentiment violent. Mais il ne faut pas employer cette figure sans discernement, & ne pas la trop multiplier ou la trop allonger, pour que l'auditeur ne voie pas qu'on le perd de vue à chaque instant, ou trop long-tems, & qu'on lui préfère des êtres qu'il croit moins intéressés que lui, à ce qu'on dit.

APOTHÉOSE, subst. fém. (*Hist. Littér.*) *Apotheosis*. Ce mot dérive du Grec de *apo* & de *théos*, qui veut dire *Dieu*.

L'*apothéose* étoit une cérémonie en usage chez les Grecs & chez les Romains, par laquelle on élevoit

au rang des Dieux les héros qui avoient bien mérité de leur patrie. La flatterie accorda ensuite ces honneurs aux Rois & aux Grands qu'on craignoit; l'amitié & la tendresse, aux amis qu'on regrettoit. Chez les Romains, *Romulus* fut le premier à qui on décerna l'*apothéose*. L'usage en fut renouvellé pour *Jules César* par *Auguste*, qui voulut donner cette foible marque de reconnoissance à son père adoptif & à son bienfaiteur.

On éleva des temples à *Auguste* dès son vivant; on lui déféra après sa mort les honneurs de l'*apothéose*, & cette cérémonie passa en coutume pour ses successeurs. *Juvenal*, pour se moquer de l'usage où l'on étoit de multiplier ainsi les Dieux, nous représente *Athlas* écrasé sous le poids du ciel. On rapporte que *Vespasien*, qui étoit homme à bons mots, se voyant à l'extrêmité, dit en plaisantant aux favoris qui l'environnoient: *Je sens que je vais devenir Dieu.* Il faisoit allusion à l'*apothéose* qu'on devoit lui décerner après sa mort.

On ne l'accordoit en Grèce que sur une réponse favorable d'un oracle; & à Rome qu'autant que le Sénat le permettoit par un décret.

On appelloit aussi *apothéose* les vers ou les discours qu'on faisoit à l'occasion de cette cérémonie. On peut leur comparer nos Oraisons funèbres & nos Élégies.

A P P

APPARAT, subst. mascul. (*Histoire Littéraire.*) *Apparatus.* C'est le nom qu'on donne à certains Livres, tels

tels que les Dictionnaires, les Catalogues, &c. On donne quelquefois ce titre aux Gloſes & aux Commentaires; telle eſt la Gloſe d'*Arcuſe* ſur le Digeſte & le Code.

Le Jéſuite Poiſſevin a fait une compilation en trois volumes de pluſieurs Auteurs Eccléſiaſtiques. Il l'a intitulée *Apparat*. C'eſt auſſi le nom qu'on a donné à une eſpèce de Concordance, ou de recueil de phraſes Cicéroniennes.

On appelle auſſi diſcours d'*apparat*, ceux qu'on fait dans des fêtes ſolemnelles & extraordinaires, dans des réjouiſſances publiques, tels que les ſacres de nos Rois, &c.

APPELLATIF, adject. (*Grammaire.*) *Appellativus, appellativum nomen.* On nomme *appellatif* un nom qui convient à chaque individu d'une même eſpèce. Ainſi le mot *ouvrage* eſt un mot *appellatif* qui convient à tous les individus qu'on peut déſigner ſous cette dénomination.

On doit conclure de là que le nom *appellatif* eſt un nom adjectif qui ſert à qualifier des êtres particuliers.

On en diſtingue de deux ſortes. Les uns conviennent à tous les individus ou êtres particuliers de différentes eſpèces : par exemple, le mot *Drame* convient à toutes les *Comédies*, à toutes les *Tragédies*, à tous les *Opéra*, &c. & alors on dit que ces ſortes de noms *appellatifs* ſont des noms *appellatifs de genre*.

La ſeconde ſorte d'*appellatif* ne convient qu'aux individus d'une même *eſpèce*, tels ſont le nom

Comédie qui convient à toutes les *Comédies d'intrigue*, de *caractère*, &c.

Les noms *appellatifs de genre* deviennent des noms *appellatifs d'espèce*, lorsqu'ils sont renfermés sous des noms plus étendus. Ainsi le mot *Drame* devient *espèce*, lorsqu'on le considère comme contenu dans le mot *Poëme*, & faisant partie de la *Poësie.* De même le nom *appellatif d'espèce* devient quelquefois nom *appellatif de genre*, s'il peut être dit de plusieurs êtres divers & subordonnés. Ainsi le mot *Opéra*, qui est nom *appellatif d'espèce* respectivement au mot *Drame*, devient nom *appellatif de genre* respectivement à ses sous-divisions en *Opéra*, *Tragique*, *Comique*, *Pastoral*, *Ballet*, &c.

APPLAUDISSEMENT, subst. masc. (*Hist. Litt.*) Signe d'approbation qu'on fait ordinairement en frappant les mains l'une contre l'autre. *Plausus*, *applausus.*

Les *applaudissemens* étoient communément unis aux acclamations chez les Romains. On en distingue de trois sortes. Il y en avoit une qui consistoit à imiter le bourdonnement des abeilles : on l'appelloit *bombi.* La seconde espèce d'*applaudissemens* imitoit le bruit que la pluie fait en tombant sur des tuiles ; elle étoit connue sous la dénomination d'*imbrices.* La troisième ressembloit assez au son des coquilles qu'on frappe l'une contre l'autre, ou de ce que nous appellons *castagnètes ;* c'est ce qui donna lieu d'appeller la troisième espèce d'*applaudissemens*, *testæ.*

Nous avons dit dans le mot *acclamations*, qu'elles se faisoient en mesure ; il en étoit de même des

applaudiſſemens. Comme la *cadence* & l'*harmonie* étoit quelquefois troublée ou par des étrangers, ou par des perſonnes de la campagne ou de Rome qui n'avoient point l'oreille juſte, on inventa d'autres eſpèces d'*applaudiſſemens*. Tantôt on ſe levoit, & on portoit les deux mains à la bouche, & enſuite on les avançoit vers celui ou ceux qui étoient l'objet des *applaudiſſemens* ; ce qu'on appelloit *baſia jactare*, *adorare*. Souvent on levoit les mains, & on croiſoit les deux pouces ſur la tête ; d'autres fois on prenoit un pan de ſa robe qu'on faiſoit voltiger du côté des perſonnes qu'on vouloit *applaudir*. Ce dernier *applaudiſſement* étoit embarraſſant pour un peuple aſſemblé & aſſis à l'étroit : pour le faciliter l'Empereur *Aurelien* fit diſtribuer des pièces d'étoffe qui ſervoient à cet uſage.

Les Auteurs & les Acteurs avoient à Rome des *acclamateurs* & des *applaudiſſeurs* gagés, lorſqu'ils n'avoient point aſſez d'amis. *Néron* avoit cinq mille ſoldats qu'on appelloit *Auguſtales* qui *applaudiſſoient*, & qui faiſoient des *acclamations* lorſqu'il jouoit en public de la lyre ; *Sénèque* & *Burrhus* donnoient les premiers le ton.

Nous ſommes dans l'uſage d'*applaudir* dans les actes publics, tels que les Exercices, les Thèſes, les Diſcours Académiques, &c. On *applaudit* auſſi aux Spectacles aux endroits ſublimes, ou lorſque les Acteurs & Actrices déclament d'une manière ſatisfaiſante pour le public. Il eſt auſſi ordinaire qu'à Rome d'entendre des *applaudiſſemens* mandiés, ſur-tout, pour les débuts, ou pour les nouvelles Pièces.

APPLICATION, subst. feminin, (*Rhétorique.*) *Applicatio, admotio, accomodatio.* L'*application* est l'action par laquelle on unit une chose à une autre en rapprochant ces deux objets. Pour qu'elle soit juste, il faut nécessairement que ces objets aient quelques rapports immédiats, une certaine ressemblance, ou quelque analogie entr'eux.

L'Orateur & le Poëte font très-souvent l'*application* d'un trait de Morale, d'Histoire, ou d'un passage au sujet qu'ils traitent. Nous allons rapporter quelques exemples. Un Orateur, après avoir fait le portrait d'un Magistrat, dit : » *Eschile* avoit peint » l'homme de bien : Athènes à ce portrait reconnut *Aristide.* Je crois voir, Messieurs, une conformité de jugement entre vous & cette ville » célèbre. J'ai fait le portrait du Magistrat ; il est » inutile d'en faire l'*application* ; un sentiment intérieur vous la dicte. «

Mascaron a su *appliquer* ingénieusement dans l'Oraison funèbre de M. de Turenne quelques passages de l'Ecriture sainte, à un trait de la vie de ce héros, lorsqu'il força les Impériaux, qui étoient entrés en France, à repasser le Rhin.

» Quand je vois cette multitude innombrable d'Allemands qui menaçoient la France d'une inondation » pareille à celle des Cimbres & des Teutons, & » que j'entends cet homme si sage, qui parloit toujours si modestement de l'avenir, promettre fièrement de leur faire repasser le Rhin, au-deçà duquel l'espérance de ravager nos plus riches Provinces » les avoit attirés ; il me semble qu'il y eut ici une

» inspiration d'en-haut, & que comme un Prophète » il parla de l'avenir aussi sûrement que le Dieu même » qui l'inspiroit.

» Assemblez-vous, ennemis d'Israël, dit le Seigneur » des armées, & vous serez vaincus. *Congregamini* » *populi, & vincemini.* Renforcez votre ligue de l'union » de cent peuples confédérés, vous serez vaincus. » *Confortamini & vincemini.* Faites des apprêts ef- » froyables de guerre, & vous serez vaincus. » *Accingite vos & vincemini.* Joignez la prudence à la » force; tenez mille conseils de guerre, tous vos » desseins seront renversés. *Inite consilium & dissipabi-* » *tur.* Promettez, espérez, menacez, il n'arrivera » rien de ce que vous projettez. *Loquimini verbum &* » *non fiet.*

» Voilà, Messieurs, comme parle celui devant qui » toutes les forces de la terre ne sont que du vent » & de la fumée; & voilà ce que promet fiérement » ce grand Capitaine: *Peuples que le Rhin sépare de* » *nous, unissez-vous, sortez de vos forêts & de vos nei-* » *ges, pour venir inonder les doux climats de la France:* » *cercles de l'Empire unissez toutes vos forces, vous serez* » *vaincus, & il ne vous restera que de tristes & malheu-* » *reux débris de vos armées, qui iront annoncer à leur* » *pays, épuisé d'hommes & de soldats, votre défaite &* » *la grandeur de mon Roi.* « (Masc. Oraif. funèb. de M. de Turenne.)

Il faut que non-seulement les passages qu'on *appli-que* à un sujet aient de la justesse, & que l'*application* s'en fasse facilement; mais qu'ils offrent même des idées nobles & peu communes, sans quoi ces

applications deviennent insipides, & ne sont que de véritables jeux de mots. C'est un défaut dans lequel sont tombés beaucoup d'Orateurs sacrés.

Phèdre veut sauver sa gloire, autant qu'il lui est possible, & avouant à *Hyppolite* l'amour qu'elle ressent pour lui, pour que cet aveu soit plus indirect, elle fait à ce héros l'*application* de quelques circonstances de la vie de *Thésée*. Ce morceau est un des plus délicats, & en même-tems des plus sublimes de Racine. Nous l'allons rapporter ici.

HIPPOLYTE.

» Tout mort qu'il est, *Thésée* est présent à vos yeux?
» Toujours de son amour votre ame est embrasée?

PHÈDRE.

» Oui, Prince, je languis, je brûle pour *Thésée*.
» Je l'aime, non point tel que l'ont vû les enfers,
» Volage adorateur de mille objets divers;
» Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche;
» Mais fidèle, mais fier, & même un peu farouche:
» Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,
» Tel qu'on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous voi.
» Il avoit votre port, vos yeux, votre langage;
» Cette noble pudeur coloroit son visage,
» Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
» Digne sujet des vœux des filles de *Minos*.
» Que faisiez-vous alors? Pourquoi sans *Hippolyte*,
» Des héros de la Grèce assembla-t-il l'élite?
» Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors
» Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords?

» Par vous auroit péri le monstre de la Crète,
» Malgré tous les détours de sa vaste retraite.
» Pour en développer l'embarras incertain,
» Ma sœur du fil fatal eût armé votre main.
» Mais non, dans ce dessein, je l'aurois dévancée;
» L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée.
» C'est moi, Prince, c'est moi dont l'utile secours
» Vous eût du labyrinthe enseigné les détours.
» Que de soins m'eût coûté cette tête charmante!
» Un fil n'eût point assez rassuré votre amante.
» Compagne du péril qu'il vous falloit chercher,
» Moi-même devant vous j'aurois voulu marcher;
» Et *Phèdre* au labyrinthe avec vous descendue,
» Se seroit avec vous retrouvée ou perdue.

HIPPOLYTE.

» Dieux! qu'est-ce que j'entends? Madame, oubliez-
» vous
» Que *Thésée* est mon père, & qu'il est votre époux?

PHÈDRE.

» Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mé-
» moire?
» Prince, aurois-je perdu tout le soin de ma gloire?

HIPPOLYTE.

» Madame, pardonnez, j'avoue en rougissant,
» Que j'accusois à tort un discours innocent.

» Ma honte ne peut plus soutenir votre vue,
» Et je vais.....

PHÈDRE.

» Ah! cruel, tu m'as trop entendue, &c. «

(*Phèdre*, *act. II*, *sc.* 5.)

Quelquefois l'Orateur & le Poëte établissent des principes généraux pour en faire l'*application* à des personnes ou à des cas particuliers. Telle est la justification d'*Hippolyte* auprès de *Thésée* son père, qui croyoit son fils capable d'avoir voulu séduire *Phèdre*.

» Quelques crimes toujours précèdent les grands cri-
» mes.
» Quiconque a pû franchir les bornes légitimes,
» Peut violer enfin les droits les plus sacrés,
» Ainsi que la vertu, le crime a ses dégrés.
» Et jamais on n'a vû la timide innocence
» Passer subitement à l'extrême licence.
» Un seul jour ne fait pas d'un mortel vertueux,
» Un perfide assassin, un lâche incestueux.
» Elevé dans le sein d'une chaste héroïne,
» Je n'ai point de son sang démenti l'origine.
» *Pithée* estimé sage entre tous les humains,
» Daigna m'instruire encore au sortir de ses mains.
» Je ne veux point me peindre avec trop d'avantage
» Mais si quelque vertu m'est tombée en partage,
» Seigneur, je crois sur-tout avoir fait éclater,
» La haine des forfaits qu'on ose m'imputer.

» C'eſt par-là qu'*Hippolyte* eſt connu dans la Grèce ;
» J'ai pouſſé la vertu juſques à la rudeſſe.
» On ſait de mes chagrins l'inflexible rigueur ,
» Le jour n'eſt pas plus pur que le fond mon cœur.
» Et l'on veut qu'*Hippolyte* épris d'un feu profane.... «

(*Ibid.*)

Voyez l'exemple qui eſt cité dans le mot ANTANAGOGE.

Quelquefois le Poëte ſe contente d'établir les principes généraux , & en laiſſe faire l'*application*. Les exemples en ſont très-fréquens , ſoit dans les Drames , tant tragiques que comiques, ſoit dans les Mémoires, les Plaidoyers, les Diſcours Académiques , les Ouvrages Polémiques, &c. Nous nous contenterons d'en rapporter un tiré du *Miſantrope*. *Oronte* lit un Sonnet à *Alceſte*, & le prie de lui en dire ſon avis.

ORONTE.

» Mais pour nous, vous ſavez quel eſt notre traité ;
» Parlez-moi , je vous prie , avec ſincérité.

ALCESTE.

» Monſieur , cette matière eſt toujours délicate ,
» Et ſur le bel eſprit, nous aimons qu'on nous flatte.
» Mais un jour, à quelqu'un, dont je tairai le nom,
» Je diſois, en voyant des vers de ſa façon :
» Qu'il faut qu'un galant homme ait toujours grand
» empire
» Sur les démangeaiſons qui nous prennent d'écrire.

» Qu'il doit tenir la bride aux grands empressemens
» Qu'on a de faire éclat de tels amusemens.
» Et que par la chaleur de montrer ses ouvrages,
» On s'expose à jouer de mauvais personnages.

ORONTE.

» Est-ce que vous voulez me déclarer par-là,
» Que j'ai tort de vouloir ? . . . .

ALCESTE.

» Je ne dis pas cela;
» Mais je lui disois, moi, qu'un froid écrit assomme,
» Qu'il ne faut que ce foible à décrier un homme.
» Et qu'eût-on d'autre part cent belles qualités,
» On regarde les gens par leurs méchans côtés.

ORONTE.

» Est-ce qu'à mon Sonnet vous trouvez à redire ?

ALCESTE.

» Je ne dis point cela ; mais pour ne point écrire,
» Je lui mettois aux yeux, comme dans notre tems,
» Cette soif a gâté de fort honnêtes gens.

ORONTE.

» Est-ce que j'écris mal ? Et leur ressemblerois-*je* ?

ALCESTE.

» Je ne dis point cela. Mais enfin, lui disois-*je*,

» Quel beſoin ſi preſſant avez-vous de rimer ?
» Et qui diantre vous pouſſe à vous faire imprimer ?
» Si l'on peut condamner l'eſſor d'un mauvais Livre,
» Ce n'eſt qu'aux malheureux qui compoſent pour
» vivre.
» Croyez-moi ; réſiſtez à vos tentations ;
» Dérobez au public ces occupations ;
» Et n'allez point quitter, de quoi que l'on vous
» ſomme,
» Le nom que, dans la Cour, vous avez d'honnête-
» homme,
» Pour prendre de la main d'un avide Imprimeur,
» Celui de ridicule & miſérable Auteur.
» C'eſt ce que je tâchai de lui faire comprendre. «

(*Le Miſantrope*, *act. I*, *ſc.* 4.)

On doit regarder les ſimilitudes, les comparaiſons, &c. comme tout autant d'*applications* au ſujet qu'on traite. Les Fables ne ſont que des allégories qu'on *applique* à une vérité de morale.

On dit en général, que les *applications* ſont odieuſes, lorſque leur effet eſt d'exciter la ſenſibilité, ou d'humilier l'amour propre des perſonnes qui en ſont l'objet. Tout Auteur doit, non-ſeulement éviter d'en faire ; mais ne ſe rien permettre dont on puiſſe ſe ſervir, pour en faire une *application* maligne. On ne voit que trop de Mémoires & d'Ouvrages Polémiques où les Auteurs ne ſont point aſſez en garde contre ce défaut, que nous regardons comme incompatible avec la délicateſſe d'un honnête homme.

APPRÊTÉ, adj. masc. & fém. (*Hist. Littéraire.*) *Style apprêté.* Voyez AFFECTATION.

APPROBATION, subst. fém. (*Hist. Littéraire.*) *Probatio, approbatio.*

L'*approbation* est un acte par lequel un Censeur royal, nommé par M. le Chancelier pour l'examen d'un Ouvrage, assûre l'avoir lû, & n'y avoir rien trouvé qui puisse en empêcher l'impression ou la publication. La permission d'imprimer ou de publier un Ouvrage n'est accordée que sur une pareille *approbation.* On la place à la tête ou à la fin de l'Ouvrage, à moins qu'il ne soit imprimé par permission tacite, comme certains Romans, Ouvrages Polémiques, &c.

Il y a tout lieu de croire qu'à la renaissance des Lettres on n'avoit besoin ni d'*approbation*, ni de permission pour faire imprimer les Ouvrages. Mais les Livres s'étant infiniment multipliés par l'art fécond de l'Imprimerie, on a voulu empêcher la publication des Ouvrages contraires à la Religion, aux bonnes mœurs, à la tranquillité publique, en les soumettant tous à la censure d'un homme sage, prudent & éclairé, sur lequel le premier Magistrat du Royaume se repose de ce soin, & qui doit se regarder comme un homme public, qui est comptable à la société de tout ce qu'il a laissé passer de contraire à ses vues & à ses principes. *Voyez* CENSEUR.

APPOSITION, subst. fém. (*Gramm.*) *Appositio.* L'*apposition* est une figure qui consiste à unir plusieurs

noms ſubſtantifs, & à les mettre au même cas ſans conjonction. Exemple :

» Acheve de ce fer, *tréſor* de tes climats,
» Préviens mon bras vengeur, & préviens mon trépas. «
(*Voltaire, Tragéd. d'Alzire.*)

» C'eſt dans un *foible objet, imperceptible ouvrage*,
» Que l'art de l'ouvrier me frappe davantage. «
(*Racine fils, Poëme de la Religion.*)

Dans ce dernier exemple *imperceptible ouvrage* eſt uni par *appoſition* à *foible objet*.

Cette façon de s'exprimer a quelque choſe d'élevé & de hardi, en ce qu'il ſemble changer en adjectif le ſubſtantif *appoſé*, & qu'il l'emploie du moins comme adjectif. Auſſi l'*appoſition* ne convient-elle qu'au ſtyle ſoutenu. Le langage familier ne ſauroit s'en ſervir, du moins fréquemment.

L'*appoſition* ſert à donner plus de rapidité au diſcours & aux vers. Mais l'Eloquence & la Poëſie n'en doivent uſer que ſobrement ; parce qu'elle rend le ſtyle trop ſautillant, & qu'elle lui ôte quelquefois ce coulant, cette harmonie, ce nombre ou cette cadence, que nous avons peut-être un peu trop négligée, & à laquelle s'attachoient les Auteurs du ſiècle de Louis XIV.

APPROPRIER, verbe actif, (*imitation.*) *Vindicare ſibi, accomodare.*

Ce mot *approprier* peut ſe prendre de différens ſens ;

lorsqu'on s'*approprie* le ton, les idées, le style, &c. de quelqu'un. *Voyez* IMITATION.

On s'en sert aussi pour dire qu'un Avocat a *approprié* l'espèce d'une loi à sa cause; qu'un Auteur a *approprié* un passage, un trait d'histoire, de morale, &c. à son sujet. *Voyez* APPLICATION.

A R C

ARCADES, (ACADÉMIE DES) subst. fém. (*Hist. Litt.*) C'est le nom d'une société de Gens de Lettres, qui a été établie à Rome en 1690, qui a pour objet de perfectionner les Lettres en général, & la Poësie Italienne en particulier. Les Académiciens qui la composent s'appellent *Arcadiens*, & prennent chacun un nom de berger de cette ancienne & fameuse *Arcadie* qui a été l'objet des chants de tant de Poëtes.

Cette Académie fut fondée par quatorze hommes de Lettres que la fameuse *Christine* qui avoit abdiqué le Thrône de Suéde, rassembloit chez elle. On la nomma la protectrice de cette Académie. En 1696, après la mort de cette Reine Philosophe, les dix loix que les *Arcadiens* avoient faites, furent rédigées par *Gravina* dans le style & dans la langue des douze tables, & gravées sur deux pièces de marbre qu'on plaça dans la salle des archives de l'*Académie des Arcades* où on les voit exposées. On a mis dans cette même salle les portraits des principaux & des plus célèbres Académiciens. Celui du Pape *Clément XI* est à la tête : il est désigné sous son nom de berger d'*Arcadie*, *Albano Melleo*.

Les Académiciens procédent tous les quatre ans à l'élection d'un Président de l'Académie, auquel on donne le titre de *Gardien*. Chaque année on lui donne douze *Assesseurs* nouveaux qu'on élit, de la même manière que le *Gardien*, par la voie des *Scrutins*. Ces treize personnes forment un tribunal qui est chargé de toutes les affaires de l'Académie, & qui décident sans que leurs loix soient sujettes à aucune révision ou confirmation.

Toute personne qui aspire à la gloire d'être reçue dans cette Société, doit être connue par ses talens, ou avoir un nom distingué. C'est ce que les *Arcadiens* appellent la noblesse du *mérite*, ou celle de l'*extraction*. Il faut, pour y être admis, avoir au moins vingt-quatre ans & un jour.

Les Dames y sont aussi reçues, & obtiennent le titre d'*Arcadiennes ;* mais il faut qu'elles présentent un Ouvrage en vers. C'est une exception pour elles; car on y reçoit des Ouvrages en prose que les hommes présentent.

Il y a plusieurs manières de recevoir un Académicien des *Arcades*. C'est tantôt par *surrogation*, lorsqu'on choisit un homme de Lettres pour succéder à un Académicien mort. Souvent par *acclamation*, lorsque sans aucune délibération précédente, les suffrages se réunissent en faveur d'un Prince, d'un Ambassadeur, ou d'un Cardinal. Il n'y a que des personnes ainsi décorées qui puissent aspirer à l'honneur de l'*acclamation*. Quelquefois on élit par *destination*, lorsque quelqu'un mérite le titre d'*Arcadien*, & que l'Académie s'engage par une délibération à le

nommer à la première place vacante. On appelle *enrôlement*, la réception des Etrangers & des Dames, & *présentation*, la réception des élèves qui sortent des Collèges destinés à l'éducation de la Noblesse Italienne.

Les armes de l'*Académie des Arcades* sont une flûte couronnée de laurier & de pin, consacrée à *Jesus-Christ naissant*. Elle ne compte que par Olympiades. Il y a plusieurs villes d'Italie qui ont des Académies associées à celle des *Arcades*. Celle de *Sienne* s'appelle la *Physica-Critica*; celles d'*Aretio* & de *Macerata* s'appellent la *Forpata*. On nomme celles de *Ravenne*, dont tous les Membres sont Ecclésiastiques, la *Camaldulensis*; celle de *Pise*, l'*Alphaja*; celles de *Ferrare*, de *Bologne*, & de *Vénise*, l'*Animosa*, &c. Chacune de ces Académies a un *Vice-Gardien*, & un représentant à Rome. Toutes les fois qu'elles s'assemblent, c'est dans une prairie, dans un bosquet, un jardin, &c.

Il y a sept assemblées par an de l'*Académie des Arcades*. Les six premières sont destinées à écouter la lecture des Ouvrages des Académiciens de Rome: les Académiciennes n'y lisent pas leurs Ouvrages; elles en chargent des *Arcadiens*. La septième est employée à la lecture des Ouvrages des Académiciens étrangers ou associés.

L'*Académie des Arcades* tint autrefois ses premières séances dans un jardin du Mont-Palatin: actuellement celui du Prince *Salviati* est le lieu de ses assemblées.

ARCHILOQUIEN, adject. mascul. & féminin, (*méchan.*

(*méchan. de la Poësie.*) On appelle vers *archiloquien* un vers dont on attribue l'invention à *Archiloque*. Il est composé de sept pieds, dont les quatre premiers sont quelquefois spondées, plus communément dactyles; les trois derniers sont trochées. Exemple:

Sŏlvĭtŭr | ācrĭs hĭ | ēms grā | tā vĭcĕ | vērĭs | ēt fă | vōnī.

(Horat. Lib. 1. Od. 4.)

» Zéphir & le printems succèdent aux frimats. «

On mêle ordinairement les vers *archiloquiens* avec les vers ïambes de six pieds moins une syllabe. Horace les a placés alternativement dans l'Ode que nous venons de citer.

ARCHIPOETE, subst. masc. (*Histoire Littéraire.*) *Archipoëta.* On a donné ce titre dans quelques occasions à certains Poëtes; mais on le regarde plutôt comme un objet de dérision & de mépris, que comme une justice & un éloge.

On lit dans les *Anecdotes de Florence* par Varilas, & dans Famianus Strada, qu'on donna à Rome, sous le Pontificat de *Léon X*, à un mauvais Poëte de Gayette, nommé *Baraballi*, le titre d'Archipoëte, & qu'on lui accorda par dérision les honneurs du triomphe qu'on avoit décernés au fameux *Pétrarque*. Il avoit la tête couronnée de lauriers, & on le promena dans la ville sur un éléphant. On poussa même la plaisanterie jusqu'à lui accorder un privilège exclusif de composer des devises & des inscriptions en vers. On reconnoît à de pareils traits, le génie

les Italiens, toujours portés à saisir les ridicules, & à s'en bien amuser.

ARCHIVES, subst. fém. plur. (*Histoire Littér.*) *Tabularium*, *archivium*, *archarium*. On appelle les *archives* le lieu où sont déposés les titres, les papiers d'un Etat, d'une maison, &c. Il y avoit des *archives* dans toutes les villes de Grèce, On les appelloit *kartophulakia*, & *tabularia* en Latin.

On rangeoit par cazes dans ces lieux, les registres où étoient écrits tous les actes publics qui étoient relatifs à l'administration de la Justice & des Finances de l'Etat, & qui intéressoient, en quelque façon, le Gouvernement.

Il y avoit aussi des *archives* publiques, où étoient d'autres registres, dans lesquels on avoit inscrit le nom de tous les citoyens, leurs qualités, le rang que chacun occupoit dans l'Etat, la notice de ses biens & de ses facultés, le dénombrement de ses enfans & de ses esclaves.

Outre ces *archives*, il y en avoit d'autres qui renfermoient l'Etat, les revenus de la République, ses dettes, ses forces de terre & de mer, le nombre des soldats, des matelots, leur âge, le dénombrement des vaisseaux.

L'Aréopage, les Archontes, le Sénat de cinq cens, les autres Tribunaux; les Corps particuliers avoient leurs *archives* comme en France.

A Rome, les Rois avoient les *archives* dans leurs palais. On les transporta dans le Temple de *Saturne* après l'expulsion des *Tarquins*. Le Temple de *Vesta*, celui de *Cérès*, furent consacrés dans la suite à la garde des papiers publics.

Les *archives* publiques chez les Romains renfermoient les regiſtres publics, appellés *tabulæ publicæ*. Les uns contenoient le cens ou le dénombrement des citoyens, les détails qui ſe payoient à la République. Ces regiſtres ſervoient à conſtater l'Etat & la fortune des citoyens, & les forces de l'Etat.

On avoit écrit dans d'autres la création des Magiſtrats, l'établiſſement des Loix, leur abrogation, les jugemens des Conſuls, les déclarations de guerre, les traités de paix, l'état des finances. On dépoſoit encore dans ces *archives* les actes des particuliers, tels que les teſtamens, les contrats de dette, d'achat, &c. Les *Édiles* étoient chargés de la garde de ces *archives*.

Le Sénat avoit les *archives* où étoient ſes arrêts, ſes décrets, ou *Senatus-conſultes*, & tous les actes émanés de ce Corps. De même le peuple avoit les ſiennes où étoient renfermées ſes ordonnances, celles des Tribuns, ſes privilèges, &c. Chaque Corps avoit auſſi les ſiennes, comme à Athènes, ou comme parmi nous.

Ces *archives* s'appelloient *tabulæ*, parce que autrefois ces regiſtres étoient faits avec des planches de bois très-minces & très-déliées, enduites de cire, & attachées les unes ſur les autres.

Les *archives* de France, ſont dans la Chambre des Comptes à Paris; les plus anciens regiſtres ne ſont que depuis *Philippe le Bel*.

ARGUMENT, ſubſt. maſc. (*Logique*, *Rhétoriq.*) *Argumentum*. C'eſt un raiſonnement par lequel on prouve la vérité ou la fauſſeté d'une propoſition

par le moyen de deux ou de plusieurs autres : on peut le définir aussi, un milieu qui par sa connexion avec les deux extrêmes, établit la liaison que ces deux extrêmes ont entr'eux. *Voyez* PROPOSITION.

On se sert des propositions pour représenter les rapports que les objets ont entr'eux ; & les *argumens* représentent les rapports qui sont entre les rapports de ces objets, si ce sont des raisonnemens simples ; mais si ce sont des raisonnemens composés, ils représentent les rapports des rapports, ou les rapports composés des choses.

Les Logiciens & les Rhéteurs divisent les *argumens* en *syllogismes*, *enthymêmes* & *sorites*, qu'on distingue de quatre sortes, savoir, les *gradations*, les *dilemmes*, les *épichérêmes*, & les *inductions*. *Voyez ces mots à leur place.*

Quoique les *syllogismes* soit l'*argument* le plus parfait, & que tous les *argumens* puissent se réduire à cette forme, les Rhéteurs s'en servent très-peu. Ils donnent la préférence à l'*enthymême*, comme le plus court, & celui qui rend le style moins languissant.

Les Rhéteurs distinguent de deux sortes d'*argumens* ; *artificiels* & *non artificiels* : les premiers sont le véritable objet de l'invention de celui qui écrit ; il emprunte les derniers d'ailleurs, & les accommode à son sujet.

Il y a trois sortes d'*argumens artificiels*.

1°. Les preuves qui sont puisées dans les lieux communs, soit dans ceux qui donnent une certitude absolue, & deviennent des démonstrations, soit dans

les raiſonnemens tirés des cauſes, des effets, des ſujets, des circonſtances du genre & de l'eſpèce; enfin de la *probabilité* & de la *vraiſemblance*. Voyez ces deux mots.

2°. Les *argumens artificiels* peuvent être puiſés dans les mœurs; ce ſont ceux par leſquels l'Orateur ſe concilie l'attention des Auditeurs ou des Lecteurs, & ſe les rend favorables. C'eſt ce qu'il fait par ſes propres qualités, par ſa prudence, ſa ſageſſe, ſa ſcience, ſa probité, ſa modeſtie, &c. ou par les qualités de ſes Auditeurs, comme par leurs paſſions, leur âge, leurs fortunes, leurs poſitions, & beaucoup d'autres conſidérations auxquelles il doit avoir égard; ou enfin par les mœurs d'une nation, comme la liberté dans une République, les loix dans une Démocratie, les richeſſes dans une Ariſtocratie, les prérogatives de la Couronne, & les principes d'honneur dans une Monarchie. *Voyez* MŒURS.

La troiſième eſpèce d'*argumens artificiels* eſt tirée des paſſions, parce que leur but eſt d'émouvoir ou de calmer les paſſions, & qu'il n'eſt point de talent plus néceſſaire & plus honorable pour un Orateur. C'eſt peu d'éclairer l'eſprit, ſi on ne perſuade le cœur. Le raiſonnement le plus juſte, ſoutenu de la beauté & de la nobleſſe du ſtyle, s'il eſt dépourvu de pathétique; bien-loin de toucher, ne paroîtra, du moins à la plus grande partie des hommes, que froid & languiſſant.

Les *argumens non artificiels* ne viennent point de l'art de l'Orateur; mais il les tire d'ailleurs de différens lieux communs, comme des écritures, des

témoignages des Auteurs anciens & modernes, des opinions, des proverbes, des ſentences communes & reçues, des ſermens, des actes, des loix, des contrats, des témoins, des ſignes, &c. &c. &c.

Les lieux communs des *argumens artificiels* ſont ou généraux ou particuliers.

Les *lieux communs généraux* ſont, ſelon Voſcius, de deux eſpèces, 1°. poſſible ou impoſſible : car ſoit que nous voulions perſuader ou diſſuader, blâmer ou louer, aſſûrer ou défendre, nous devons prouver, ou nous ſommes d'accord ſur la preuve que le ſujet eſt *poſſible* ou *impoſſible*. 2°. Le grand & le petit eſt l'autre membre des *argumens artificiels*. C'eſt à lui que ſe rapportent toutes les comparaiſons ; comme quand nous faiſons voir que telle choſe eſt plus ou moins bonne ou nuiſible ; plus ou moins utile ou inutile ; plus ou moins honorable ou déshonorable ; plus ou moins juſte ou équitable, ou injuſte & illégitime.

Les *lieux communs particuliers* ſont des chefs ou claſſes d'*argumens* propres à des ſujets particuliers, & varient par cette raiſon, ſuivant le ſujet. Nous aurons occaſion d'en parler en traitant des trois genres oratoires, le *démonſtratif*, le *délibératif* & le *judiciaire*.

Quoique l'Orateur ne puiſſe ſe paſſer de la dialectique, & que la juſteſſe du raiſonnement faſſe le principal mérite de ſon diſcours, il ne faut pas croire qu'il ait beſoin de la forme de l'*argumentation* pour convaincre, perſuader, & faire une démonſtration. Il n'a beſoin que de procéder d'une idée à une autre idée immédiate, & il démontrera pas moins ſolide-

ment une vérité, que par le moyen d'un ou de plusieurs syllogismes. Il est des Livres très-clairs & très-profonds qui ne sont souvent qu'un tissu de vérités où il ne se rencontre aucun *argument* en forme. Parmi un nombre infini d'Ouvrages que nous pourrions citer, nous nous contenterons d'indiquer l'*ordre naturel & essentiel des sociétés publiques* par M. *de la Riviére*, où l'on trouve la Logique la plus exacte, sans qu'elle s'y annonce par des *argumens* en forme. Les Mathématiques même, & la Géométrie en particulier, portent l'évidence de la démonstration, sans le secours du syllogisme & de l'enthymême, & ne sont pas moins conformes aux régles d'une saine dialectique.

A plus forte raison l'Orateur peut-il se dispenser de procéder par des *argumens* méthodiques. En effet un long tissu de raisonnemens présentés sous cette forme, peut convenir à la Philosophie, ou à toute autre science, qui, négligeant les graces du style & des figures, ne se propose que d'instruire, & de présenter les vérités dans tout leur jour; d'éclairer & de convaincre uniquement les esprits. Mais l'Eloquence, qui, outre cette première fin, se propose de plaire & de toucher, qui parle autant au cœur qu'à l'esprit, ne pouvoit s'accommoder de cette forme.

Quintilien, après avoir donné en Orateur les régles de l'*argumentation*, dit: (1)

» L'Eloquence aime la richesse & la pompe; elle

---

(1) *Locuples & speciosa vult esse Eloquentia; quorum*

» veut charmer par les graces, & remuer par les » ſentimens ; & c'eſt à quoi elle ne réuſſira point, ſi » elle emploie un diſcours haché par des propoſi- » tions courtes, jettées dans un même moule, & » qui aboutiſſent à des chûtes toujours ſemblables. » La ſimplicité monotone d'un tel diſcours le feroit » mépriſer ; la ſervitude à laquelle il faudroit l'aſ- » treindre, le rendroit déſagréable ; il deviendroit » fatiguant & ennuyeux par l'uniformité, & par les » répétitions. L'Eloquence doit prendre un plus vaſte » champ. Quelle marche, non par des ſentiers étroits ; » mais par des voies ſpatieuſes : qu'elle ne reſſemble » pas à une liqueur, qui renfermée dans des tuyaux, » en ſort goutte à goutte par une ouverture étroite ; » mais qu'elle ſoit comme un grand fleuve qui roule » ſes eaux avec majeſté. «

Il ne faut cependant pas conclure que tout *argument*, même dans la forme dialectique, ſoit déplacé dans le diſcours. Les Orateurs s'en ſervent quelquefois, lorſqu'il s'agit de donner le dernier dégré d'évidence, ou de force à leurs raiſonnemens.

---

nihil conſequetur ſi concluſionibus certis & crebris, & in unam propè formam cadentibus conciſa, & contemptum ex humilitate, & odium ex quadam ſervitute, & ex copiâ ſatietatem, & ex amplitudine faſtidium tulerit. Feratur igitur, non ſemitis, ſed campis : non, uti fontes anguſtis fiſtulis colliguntur, ſed ut latiſſimi amnes, totis vallibus fluat, ac ſibi viam, ſi quando non acceperit, faciat.

(Inſt. Orat. lib. V, cap. 9.)

Le Père Bourdaloue en a fait un dans ſon Sermon pour le Jeudi de la troiſième ſemaine de Carême. » La Religion, dit-il, d'après S. Thomas, dans la » propriété même du terme, n'eſt qu'un lien qui nous » tient attachés & ſujets même à Dieu, comme au » premier être. Or dans Dieu, ajoûte ce ſaint Doc- » teur, [S. Thomas] ſont réunis comme dans leur » centre; tous les devoirs, & toutes les obligations » qui lient les hommes entr'eux par le commerce » d'une étoite ſociété; il eſt donc impoſſible d'être » lié à Dieu par un culte de religion, ſans avoir en » même-tems avec le prochain toutes les autres liai- » ſons de charité & de juſtice, qui ſont même, » ſelon l'idée du monde, ce qui s'appelle l'*homme* » *d'honneur*. «

Voilà ce qu'on appelle un ſyllogiſme en forme employé par un grand Orateur. Voici d'autres *argumens* de Cicéron. Il apoſtrophe *Antoine*. (1)

» Ou les meurtriers de *Céſar* ſont des parricides, » ou les défenſeurs de la patrie: dans le premier » cas, pourquoi en avez-vous fait l'éloge? S'ils ont » défendu leur patrie, pourquoi accuſez-vous leurs pro- » tecteurs, & pourquoi me dites-vous des invectives? «

---

(1) Cæſaris *percuſſores aut fuerunt parricidæ, aut patriæ deffenſores; ſi parricidæ, cur eos laudaviſti? Si patriæ deffenſores, cur eorum patronos accuſas & me inſectaris?* (Phil. II, nº. 31.)

AUTRE.

L'Orateur s'adresse à *Catilina.*

» Sortez de la ville, & calmez mes inquiétudes; » afin que je ne sois point opprimé, si vous êtes mon » ennemi véritable; & pour que je sois enfin affran- » chi de mes allarmes, si vous ne l'êtes pas. « (1)

ARI

ARIETTE, subst. fémin. (*Drame Lyrique, Cantate, &c.*) *Aria* en Italien, qui signifie *petit air*. On donne actuellement en France un autre sens à ce mot. L'*ariette* signifie chez nous, un grand air de musique qui est ordinairement gai & marqué, qui se chante avec des accompagnemens de symphonie.

Par extention on a appellé *ariette* les paroles qu'on fait sur ce genre de musique. Elle doit renfermer une seule pensée; ou si elle en a deux, il faut qu'elles soient analogues. On la compose ordinairement en rondeau, c'est-à-dire, que la seconde partie de l'*ariette* ramène au commencement, soit pour la musique, soit pour la poësie. Exemple :

---

(1) *Discede, atque hunc mihi timorem eripe; si verus, ne opprimar; si falsus, ut tandem aliquando timere desinam.* (Contra Catill.)

» QU'ELLE eſt belle ma cabane !
» C'eſt l'ouvrage de *Lubin :*
» Si ce feuillage ſe fane,
» Il le change de ſa main. *FIN.*

» Lorſque le ſoleil ſe lève,
» Il éclaire ce ſéjour,
» J'y vois *Lubin* tout le jour ;
» Ou s'il eſt abſent, j'y rève ;
» Mon cœur attend ſon retour.

» Qu'elle eſt belle &c. « *juſqu'au mot FIN.*

(*Annette & Lubin de M. Marmontel.*)

Quelquefois l'*ariette* finit ſans repriſe ; mais alors il faut que le ſens ſoit continué juſqu'au dernier vers, & finiſſe avec lui par une penſée ſaillante, comme celle du Madrigal ou de l'Epigramme. Exemple :

» EN voltigeant de fleurette en fleurette,
» Un papillon léger, badin,
» Jouit des tréſors du matin,
» En voltigeant de fleurette en fleurette.
» Si quelque enfant malin le guette,
» Et le pourſuit pour l'attraper,
» Le papillon ſait toujours s'échapper,
» En voltigeant de fleurette en fleurette.
» Ainſi d'une humeur vive & fole,
» Je trompe l'eſpoir d'un amant ;
» Je ſuis le papillon qui vole ;
» Pour moi l'amour n'eſt qu'un enfant. « *FIN.*

(*Favart, Roſ. de Salenci.*)

AUTRE.

» L'ARGENT vaut mieux que la tendresse ;
Toujours par une maîtresse,
Fut-elle même une tigresse,
Un amant riche est caressé.
L'on soupire pour une belle,
On lui jure d'être fidèle.
En est-on plus avancé ?
Non, l'Amour ne bat que d'une aîle ;
Mais pour fixer un cœur rebelle,
L'or est un moyen assuré ;
Oui, le plus opulent est toujours préféré. *FIN.*

En général, pour bien couper une *ariette*, il faut l'assujettir à une mesure & à un rhitme fixe, dans la seconde partie comme dans la première, ou que du moins les vers de chaque partie soient égaux entr'eux, comme dans la première *ariette* que nous avons citée : mais ce n'est pas une régle absolue ; l'on doit principalement consulter pour cet objet le goût, l'oreille, & l'esprit de l'air. L'*ariette* suivante n'en est pas moins belle, la musique n'en est pas moins agréable, quoique la mesure des vers soit inégale.

» D'UN amant inconstant,
» L'Amour se venge,
» Même à l'instant,
» Que son cœur change,
» Il n'est pas content ;
» C'est où ce Dieu l'attend.

» Des feux d'un volage
» On est peu flatté ;
» Le plus doux langage
» Est toujours rejetté,
» Quand il est l'hommage
» De la légéreté. *Fin.*

» Sans allarmer *Flore*,
» Le badin *Zéphir*
» Vole avec plaisir
» Sur les fleurs qu'elle fait éclore.
» Un tendre soupir
» Bientôt le rappelle ;
» Il revient près d'elle
» Sur l'aîle du desir.

» D'un amant, &c. « *jusqu'au mot Fin.*

(*Vadé, Opéra Com. des Troqueurs.*)

Il y a des *ariettes* dans lesquelles la mesure des vers est inégale dans la première partie, & égale dans la seconde. Exemple :

Le *Zéphir* d'une aîle légère,
Dans nos jardins prodigue ses faveurs,
Il augmente l'éclat des plus brillantes fleurs ;
Ainsi d'une main salutaire,
L'Amour, au gré de ses souhaits,
Embellit la tendre bergère
En elle le desir de plaire,
Est le germe de mille attraits. *Fin.*

L'éclat de ſes yeux
Annonce les feux
Qui brûlent ſon âme ;
Tout eſt de ſa flâme
Le préſage heureux.
Lorſqu'elle ſoupire,
On voit ſa langueur ;
Quand elle deſire
Tout peint ſon ardeur ;
Son tendre ſourire
Eſt celui du cœur ;
Son charmant délire
Naît de ſon bonheur.

» Le *Zéphir* &c. *juſqu'au mot* Fin.

Quelquefois la meſure eſt égale dans la première partie de l'*ariette*, & ceſſe de l'être dans la ſeconde, comme dans celle-ci :

L'Amour tout comme la mer
Eſt fort ſujet à l'orage,
Et la crainte du naufrage,
Nous rend le calme plus cher. *Fin.*

Autrefois ta bonne mère,
Lorſque j'étois ſon amant,
Boudoit, crioit, ſe mettoit en colère ;
Je l'appaiſois tout doucement,
Et je gagnois toujours au raccommodement.

L'Amour &c. *juſqu'au mot* Fin.

Quelquefois la mesure est inégale dans la première & dans la seconde partie, comme dans l'*ariette* suivante.

» J'ENTENDS sa voix,
» Je la revois,
» Ma chère *Annette*, ma compagne,
» L'honneur, l'ornement de ces bois.
» Riches palais, superbes toits,
» Vous ne valez pas ma campagne;
» J'y suis plus heureux que les Rois. *FIN.*

» A la ville
» Tout languit,
» Tout fleurit;
» Dans cet asyle,
» A nos vœux docile,
» La nature nous sourit.

» J'entends sa voix, &c. *jusqu'au mot* FIN.
(*Annette & Lubin de M. Marmontel*)

Lorsque la première partie de l'*ariette* finit par une rime masculine, la seconde partie commence par une rime féminine. Si elle finit par une rime féminine, la dernière commence par une rime masculine: c'est tout le contraire, si la première partie commence par une rime masculine, & finit par une rime féminine. Il y a cependant beaucoup d'exceptions à cette régle. En général, c'est la cadence de la musique qui décide de la rime qu'on doit placer, lorsqu'on compose les paroles sur l'air.

On ne sauroit recommander assez aux Poëtes de s'attacher à ce que la ponctuation des paroles suive celle de la phrase musicale; que tous les mots soient arrangés selon le mouvement de l'air, qu'il n'y ait point d'enjambement de vers, sur-tout au-delà des repos. Ils ne doivent pas suivre avec moins d'exactitude les régles de la prosodie. Lorsqu'elles sont violées, & qu'on met une syllabe longue sur une note brève; ou un accent grave sur un son foible & mourant; rien n'est plus désagréable. On croit moins entendre du Français qu'une langue barbare.

Nous ferons encore une autre observation qui se rapporte au Théâtre Lyrique, ou plutôt au Musicien compositeur, c'est que sous prétexte de faire des annonces d'*ariettes* par une symphonie qui précède le chant, & qui y amène; il refroidit la chaleur de l'action, & arrête le mouvement de la scène. Quelques brillans que soient ces espèces de préludes, ils sont toujours déplacés, lorsqu'ils ne sont pas nécessaires. Il n'y a en effet rien de plus ridicule que de voir un Acteur ou une Actrice en proie à un sentiment vif, ou transportés d'une passion violente, s'arrêter tout-à-coup pour entendre une symphonie qui prépare un air, & compter les mesures jusqu'au moment où il doit reprendre sa première agitation. Pour préparer ainsi des *ariettes*, il faut que l'état de l'Acteur puisse le permettre. Nous traiterons cet objet dans un plus grand détail, lorsque nous parlerons de la *Poësie Lyrique*.

ARISTARQUE, subst. masc. (*Hist. Littéraire.*) *Aristarchus.* Ce mot Grec dans son origine, signifioit un

un *bon Prince;* mais dans l'acception ordinaire, il signifie un Critique, un Censeur sévère, mais éclairé & instruit. Ce mot vient de ce qu'un fameux Grammairien, nommé *Aristarque*, fit une censure raisonnée, solide, censée, juste, des meilleurs Poëtes Grecs, & d'Homère principalement.

Le mot d'*Aristarque* étoit en usage dans le tems d'Horace, pour signifier un Critique, un Censeur; car il s'en sert dans ces vers: (1)

» Il reprendra un mot équivoque, il marquera » les changemens qu'il y aura à faire à votre Ou» vrage; ce sera enfin un *Aristarque.* «

Boileau, dans une Epigramme contre les Jésuites, Auteurs du *Journal de Trévoux*, ou des *Beaux-Arts*, dit:

» Grands *Aristarques* de Trévoux. «

Aristarque écrivit neuf Livres de corrections de l'*Iliade* & de l'*Odyssée* d'Homère, & l'on déféroit si fort à son jugement, qu'on ne croyoit point qu'un vers fût d'Homère, si *Aristarque* ne lui donnoit son approbation. Cicéron confirme ce fait au troisième Livre de ses Epîtres dans celle qu'il a adressé à *Appius Pulcher*, & après lui Horace & Ovide.

Le nom d'*Aristarque* a donné lieu au titre de plusieurs Ouvrages de critique; telles sont les notes

---

(1) *Arguet ambiguè dictum, mutanda notabit,*
Fiet Aristarchus.
(Art. Poët.)

qu'Henſius a fait ſur le *nouveau Teſtament*, connues ſous le nom d'*Ariſtarchus ſacer* ; le Livre intitulé : *Ariſtarchus anti-Bentlheïanus*, &c.

Pluſieurs perſonnes prennent le nom d'*Ariſtarque* en mauvaiſe part, & le confondent avec celui de *Zoïle* ; mais elles ſe trompent.

A R L

ARLEQUIN, ſubſt. maſc. (*Drame.*) C'eſt un perſonnage de la Comédie Italienne qui amuſe les ſpectateurs par ſes plaiſanteries & par ſes bouffonneries. Il porte toujours un maſque noir & un chapeau blanc. Son habit eſt fait de l'aſſemblage d'un très-grand nombre de morceaux de drap ordinairement rouge & jaune, coupés en triangle, rectangle, & couſus les uns aux autres. Il porte une courroie qui lui ſert pour attacher une eſpèce de ſabre de bois. Les *Arlequins* de la Comédie Italienne à Paris portent, au-deſſous du col par derrière, les armes du Roi pour marquer qu'ils lui appartiennent.

Quelques perſonnes n'ont pas rougi d'avancer dans des Ouvrages imprimés, que ce perſonnage tire ſon nom d'un fameux Comédien Italien, qui ſous Henri III, étoit extrêmement protégé de M. de Harlai, Préſident au Parlement de Paris, & que ſes camarades l'appellèrent par dériſion *Harlequino*, qui eſt en Italien un diminutif de *Harlai*, & qui ſignifie le *petit Harlai*. Mais on doit regarder cette anecdote comme d'autant plus fabuleuſe, que M. de Harlai, ni *aucun* Magiſtrat ne recevoit aucun Acteur de la

Comédie Italienne, & qu'on ne les regardoit alors que comme des farceurs & des baladins.

La plûpart des *Arlequins* qui sont répandus en Italie, ou dans les différens Royaumes de l'Europe, sortent de Bergame ou du Bergamasque, Province dans l'Etat de Vénise. C'est de tous les pays d'Italie, celui où le langage est le plus grossier, & où l'accent est le plus propre à se plier au ridicule & au grotesque des bouffonneries qu'on fait dire aux *Arlequins*.

Les habitans de cette Province sont naturellement vifs & enjoués, portés à tourner tous les objets du côté de la plaisanterie & du ridicule; fertiles en pointes, en bons mots, & en bouffonneries de toute espèce. Le goût & le talent pour jouer les personnages d'*Arlequin* leur est naturel; au point que sur beaucoup des Théâtres, en Italie principalement, on ne fait que leur donner le canevas de leur rôle, & qu'on s'en rapporte parfaitement à eux pour le remplir. Montagne, pour désigner un bouffon, ne se sert d'autre mot que de celui de *Bergamasque*.

Le rôle de l'*Arlequin* exige beaucoup de souplesse pour la pantomime, & pour toutes les contorsions qui font le principal mérite de cet Acteur: il faut que l'Acteur qui joue ce rôle ait le talent de la parodie burlesque, pour parodier les paroles & les actions. Il est en genre Dramatique, ce que le fameux *Calot* étoit en genre de Peinture. Les bons *Arlequins* sont très-rares; leur jeu est très-difficile. C'est une de ces choses qu'on peut appeller: *nugæ difficiles*.

ARN

ARNODES, ſubſt. maſc. (*Hiſt. Littér.*) C'eſt le nom qu'on donnoit chez les Grecs à quelques perſonnes qui alloient dans les aſſemblées & dans les feſtins réciter les vers d'Homère. Ils tenoient une branche de laurier à la main droite.

Ce mot vient d'*arnos*, *agnus*, *agneau*; (c'étoit la récompenſe qu'on donnoit ordinairement à ces eſpèces de déclamateurs) & *ode*, *cantus*, *chant*; ainſi *arnode* ſignifie *qui chante pour un agneau*. On les appelloit auſſi *rapſodes*. Voyez ce mot.

ARR

ARRONDIR, verbe actif, (*Rhétorique.*) *Tornare*, *rotundum facere*. On ſe ſert du mot *arrondir* pour une figure de Rhétorique à qui on veut donner du relief, & dont on veut que les parties ayent une juſte proportion. On s'en ſert plus communément pour exprimer l'art de rendre les périodes plus nombreuſes, & de leur donner une cadence plus agréable à l'oreille.

Arrondir en peinture, ſignifie l'action de fondre les extrémités de l'objet avec le fond, ou en diſtribuant des lumières & des ombres vives ſur les parties ſaillantes qui leur donnent du relief, & qui font fuir les autres.

ARSIS, ſubſt. maſcul. (*Gramm. proſod. déclam.*) L'*arſis* eſt un mot purement Grec, qui ſignifie *élévation*, & qui eſt en oppoſition avec *théſis*, autre mot Grec qui ſignifie *abaiſſement*.

On s'en ſert pour marquer l'élévation de la voix quand on commence à lire un vers; & comme cette élévation eſt ſuivie d'un abaiſſement, on appelle ce dernier *théſis*; par exemple dans ce vers :

» *Ille meas errare boves, ut cernis, & ipſum, &c.* «
(Virg. Eglog.)

On ſent qu'on élève la voix à *il*, & qu'on la baiſſe à *le* & à *me*; qu'on l'élève à la ſyllabe *as*, qu'on l'abaiſſe un peu à *er*, &c. En général, toutes les ſyllabes longues qui précèdent immédiatement des brèves, exigent des *arſis*, ces dernières des *théſis*.

Communément par *arſis* & par *théſis* on entend la diviſion proportionelle d'un pied métrique. Elle étoit marquée par le mouvement de la main, ou du pied de celui qui battoit la meſure.

Les anciens, en meſurant la quantité dans la déclamation des mots, hauſſoient d'abord la main, & la baiſſoient enſuite. Le tems employé à la lever étoit appellé *arſis*; la partie du tems, qui étoit meſuré en baiſſant la main, étoit appellé *théſis*. On peut conſulter ſur ce ſujet *Térentianus Maurus; Diomède, lib. III; Mar. Victorinus, lib. I; Art. Grammat; Mar. Capella, lib. IX, p.* 328; *Dumarſais, &c.*

Ces mots ne ſont preſque en uſage chez nous, que lorſqu'il eſt queſtion de la muſique.

M. Rouſſeau de Genève dit qu'un chant, une fugue, un contre-point, ſont *per théſin*, quand les notes deſcendent de l'aigu au grave ; & *per arſin*, quand les notes montent du grave à l'aigu. *Voyez le Dictionnaire de Muſique de J. J. Rouſſeau*, aux mots *arſis*, *théſis*, *fugue*, *renverſée*, *contre-fugue*, &c.

ART

* ART, ſubſt. maſc. (*Imitat. Hiſt. Littér.*) *Ars.* L'*art* eſt le fruit de l'induſtrie humaine : c'eſt elle qui l'a créé pour pourvoir à nos beſoins & à nos plaiſirs. Tout ce qui peut être utile & agréable eſt de ſon domaine ; & il s'exerce également ſur tout ce qui a rapport aux néceſſités & aux douceurs de la vie. La nature, quelque riche & libérale qu'elle nous paroiſſe, ne nous a pas cependant tout donné. L'*art* s'eſt chargé de ſuppléer à ſon épargne & à ſon économie part une ſorte de nouvelle création, qui eſt ſon ouvrage propre. La plûpart des dons même de la nature ſeroient perdus pour nous, ſi l'*art* ne les approprioit à nos uſages, & ne les faiſoit ſervir à nos beſoins. Les forêts ne ſeroient en partie qu'un inutile fardeau ſur la terre, ou qu'une retraite pour les bêtes féroces, ſans l'induſtrie humaine qui ſait en tirer une foule de commodités, qui en fait les principaux ornemens de nos demeures, qui les convertit en lambris, en parquets, &c. L'Océan ne ſeroit qu'une barrière qui ſépareroit les diverſes

nations, ſans l'*art* qui forme le lien qui les unit, & qui les rapproche les unes des autres. Il en eſt de même de preſque tous les bienfaits de la nature, qui pour être efficacement utiles, doivent être mis en œuvre par l'intelligence & la ſagacité des hommes.

L'*art* étant l'ouvrage du génie, doit avoir pour objet tout ce qui eſt ſoumis à ſa puiſſance. Il n'a d'autres bornes que celles de l'empire & de la domination de l'homme même. Il ſe déploie ſur tout ce qui eſt poſſible, & s'élève au plus haut point où puiſſent atteindre la force & l'induſtrie humaine.

Il ne ſauroit néanmoins agir ſur les choſes, qui de leur nature ſont fixes & immuables : elles ſont au-deſſus de ſes efforts. Leur état permanent & invariable eſt hors de toute atteinte & de toute altération ; tels ſont les élémens, les eſſences générales & intellectuelles, &c. Le mouvement des aſtres, la ſucceſſion des ſaiſons, & tout ce qui appartient au cours uniforme & régulier de la nature, ne ſauroient non plus recevoir aucune influence de l'*art*. Il ne peut s'exercer que ſur ce qui eſt ſuſceptible de modifications, & dont la variété & les changemens ſont abſolument au pouvoir des hommes.

Ce qui eſt à la portée, & comme à la diſpoſition de chaque individu, ce qui n'excède pas les forces ordinaires de la nature, & ne demande point une application & des efforts au-deſſus du commun : les choſes enfin qui ne ſont difficiles ni pour le plan, ni pour l'exécution, n'appartiennent point à l'*art*, & ne ſont nullement de ſon reſſort. Ce ſeroit l'avilir

que de le confondre avec la ſimple induſtrie dont tous les hommes ſont capables. Il n'eſt applicable qu'à une induſtrie ſçavante & réfléchie, & ne s'exerce que ſur ce qui demande des combinaiſons, des rapports, de l'ordre, de la ſimétrie, &c.

L'*art* eſt principalement un amas de préceptes, de régles, d'expériences. Ariſtote le définit, *une méthode de bien faire quelque choſe.* Selon Lucien, *c'eſt un recueil de préceptes pour une fin utile à l'homme.* En ce ſens il eſt opposé à la ſcience qui n'eſt autre choſe qu'un amas de principes & de concluſions ſpéculatives.

Tout *art* a ſa ſpéculation & ſa pratique : ſa ſpéculation, qui n'eſt autre choſe que la connoiſſance des régles de l'*art*; ſa pratique qui n'eſt que l'uſage habituel, & non réfléchi des mêmes régles. La pratique d'un *art* eſt fondée ſur la théorie, & doit être dirigée par elle. Il eſt vrai qu'il y a dans tous les *arts* un grand nombre de circonſtances relatives à la matière, aux inſtrumens, & à la manœuvre que l'uſage ſeul apprend. C'eſt à la pratique à préſenter les difficultés, & à donner les phénomènes; & c'eſt à la ſpéculation à expliquer les phénomènes, & à lever les difficultés. La théorie eſt née de la pratique; elle l'éclaire, & en eſt éclairée à ſon tour : elles s'entr'aident réciproquement l'une & l'autre.

Parmi les *arts* il y en a qui ſont plus l'ouvrage de l'eſprit que des mains, qui demandent des combinaiſons plus profondes, dont les productions plus brillantes, ont quelque choſe de plus impoſant, &

tiennent en quelque ſorte du faſte & du luxe. Ce ſont l'Eloquence, la Poëſie, la Muſique, l'Architecture, l'*art* Militaire, la Marine, &c. On les a appellés *arts libéraux*, par oppoſition aux *arts méchaniques*, dont les fonctions paroiſſent moins nobles & moins relevées, & ſemblent être moins immédiatement du reſſort de l'eſprit. C'eſt ce qui a donné lieu à la prééminence que les *arts libéraux* affectent ſur les *arts méchaniques*, peut-être ſans beaucoup de fondement; puiſqu'il eſt conſtant que ces derniers ſont d'une utilité plus ſenſible & plus univerſelle; qu'ils pourvoyent aux premiers beſoins de la vie, & enrichiſſent tous les jours la ſociété d'une multitude de commodités, qui en varient & en augmentent les agrémens & les douceurs.

Rien de moins raiſonnable & plus injuſte que le mépris que nous attachons aux *arts méchaniques*. Il ſeroit digne de l'eſprit philoſophique qui regne dans ce ſiècle, de les tirer de l'aviliſſement où ils languiſſent. Tous les ans l'Empereur de la Chine, pour encourager & ennoblir le labourage parmi ſes ſujets, ne dédaigne pas de manier lui-même la charrue, & de tracer de ſa propre main quelques ſillons aux yeux d'un peuple immenſe, qui à l'exemple de ſon Souverain ne ſait point rougir d'un *art*, ſans doute le premier de tous, puiſqu'il eſt le nourricier du genre humain.

Monſeigneur le Dauphin actuel a donné le même exemple en France, & l'eſtampe qui le repréſente labourant, eſt ſans doute un monument plus glorieux, que le faſte impoſant que le Clerc a étalé

dans le tableau qui représente l'entrée d'*Alexandre* dans Babylone.

Ce grand nombre d'avantages & de commodités qui sont presque par-tout sous notre main; l'élégance & la somptuosité qui regnent dans les maisons des Grands sont le fruit de l'industrie de cette classe d'hommes qu'on regarde avec tant de hauteur & de dédain. Quelle contradiction d'avilir des professions & des *arts*, dont les productions sont si utiles, & flattent si fort l'amour propre de ceux qui les possèdent! Combien ce préjugé est opposé à la sage politique d'un des plus grands Ministres de France, qui regardoit l'industrie comme la principale richesse de l'Etat, qui mettoit toute son application à l'exciter d'un bout du Royaume à l'autre, & qui prodiguoit à tous les *arts*, des distinctions, des récompenses, & toutes sortes d'encouragemens. Ce fut lui qui surprit aux Anglais la machine à faire des bas; le velours aux Génois; les glaces aux Vénitiens; enfin lui, qui en rendant le luxe des étrangers tributaire de notre industrie, nous enrichit à leurs dépens, & fit servir indistinctement & les *arts libéraux*, & les *arts méchaniques*, à la splendeur & à l'éclat qu'il cherchoit à répandre autour de son Maître.

Cette distinction injurieuse qu'on a voulu établir entre les *arts*, est d'autant plus injuste, qu'il y a des rapports intimes, & une sorte de fraternité entre eux; qu'un lien secret les unit, & les rapproche les uns des autres; qu'ils tendent tous, quoique par différens chemins, au même but; que l'unité, la

variété, les proportions ſont la baſe & les loix fondamentales de tous tant qu'ils ſont. (1)

La raiſon & le bon ſens dictent que la prééminence entre les *arts* devroit être réglée par le plus ou le moins d'utilité qu'ils procurent aux hommes. Sur ce pied elle appartiendroit à ceux qui réuniroient l'utile à l'agréable, & la plus grande utilité poſſible à l'agréable le plus piquant.

Tous les *arts* ont eu leur enfance, leurs accroiſſemens; quelques-uns leur perfection: pluſieurs en ſont encore éloignés. Les tentatives ne doivent être d'abord que des foibles ébauches: les premières épreuves furent néceſſairement groſſières & imparfaites; & avant de parvenir à quelque choſe de médiocre & de raiſonnable, on dut ſe méprendre, & s'égarer long-tems. Les progrès vers ce qui eſt ſolidement beau, eſt toujours très-lent, & telle eſt la deſtinée des hommes; que dans chaque genre, la perfection ſemble fuir devant eux, & qu'ils ne viennent à bout de l'atteindre & de la ſaiſir qu'à force de tems, & avec des difficultés infinies. » Tout l'*art* » conſiſtoit d'abord à peindre ce qu'on voyoit & ce » qu'on ſentoit. On ne ſavoit pas choiſir. La con- » fuſion regnoit dans le deſſein, la diſproportion ou

---

(1) » *Etenim omnes* artes *quæ ad humanitatem perti-* » *nent, habent quoddam commune vinculum, & quaſi* » *cognatione quadam inter ſe continentur.* (Cicer. pro Archiâ Poëta.)

» l'uniformité dans les parties, l'excès, la bisarre-
» rie, la grossièreté dans les ornemens. C'étoit des
» matériaux plutôt qu'un édifice. Cependant on
» imitoit.

» Les Grecs doués d'un génie heureux, saisirent
» enfin avec netteté les traits essentiels & capitaux
» de la belle nature, & comprirent clairement qu'il
» ne suffisoit pas d'imiter les choses, qu'il falloit
» encore les choisir. Jusqu'à eux les ouvrages de
» l'*art* n'étoient encore remarquables que par l'énor-
» mité de la masse ou de l'entreprise. C'étoit les
» ouvrages des Tytans. Mais les Grecs plus éclairés
» sentirent qu'il étoit plus beau de charmer l'esprit,
» que d'étonner ou d'éblouir les yeux. Ils jugèrent
» que l'unité, la variété, la proportion, devoient
» être le fondement de tous les *arts* : & sur ce fonds
» si beau, si juste, si conforme aux loix du goût &
» du sentiment, on vit chez eux la toile prendre le
» relief & les couleurs de la nature ; l'yvoire & le
» marbre s'animer sous le ciseau. La Musique, la
» Poësie, l'Eloquence, l'Architecture, enfantèrent
» aussi-tôt des miracles : & comme l'idée de la per-
» fection commune à tous les *arts* se fixa dans ce beau
» siècle, on eut presque à la fois dans tous les genres
» des chef-d'œuvres, qui depuis servirent de modè-
» les à toutes les nations polies. Ce fut le premier
» triomphe des *arts*.

» Rome devint disciple d'Athènes. Elle connut
» toutes les merveilles de la Grèce : elle les imita,
» & se fit bientôt autant estimer par ses ouvrages
» de goût, qu'elle s'étoit fait craindre par ses armes.

» Tous les peuples lui applaudirent, & cette appro-
» bation fit voir que les Grecs qui avoient été imi-
» tés par les Romains, étoient d'excellens modèles,
» & que leurs régles n'étoient prises que dans la
» nature. «

Tous les tems n'ont pas été également favorables au progrès des *arts*. Les circonstances, dont le concours est nécessaire pour leur avancement, se sont trouvées rarement réunies. La nature du gouvernement, l'indolence des Princes, le mépris des Grands pour les Sciences & les Lettres, des inondations des barbares, ont, dans la plûpart des pays & durant une foule des siècles, étouffé les talens qui ne cherchoient en se développant, qu'à perfectionner & enrichir les *arts*.

Si depuis les beaux jours de la Grèce ils eussent été cultivés sans relâche, & avec la même émulation qu'ils le sont depuis environ un siècle & demi; si les hommes plus éclairés sur leurs vrais intérêts se fussent uniquement occupés pendant cette longue suite de siècles de leur véritable bonheur; si à la fureur de s'entre-tuer dans des guerres éternelles, ils eussent substitué une ardeur égale & une émulation réciproque pour la culture des *arts*: combien leur sphère seroit-elle aggrandie aujourd'hui? Combien de chefs-d'œuvres n'auroient-ils pas enfanté? A combien d'inventions utiles & de découvertes précieuses n'eussent-ils point donné le jour?

Charlemagne fit quelques efforts pour les tirer de la nuit profonde qui les enveloppoit. Il établit une Académie dans son palais, laquelle devint le modèle

de plusieurs autres. Ce Prince lui-même se faisoit honneur d'en être membre. Il fit venir d'Angleterre le fameux Alcuin, Pierre de Pise. Le goût du Roi, comme il arrive toujours, mit les Sciences à la mode. Il n'y eut pas jusqu'aux femmes, parmi lesquelles on n'en vit une se distinguer dans l'Astronomie. Les foibles successeurs de *Charlemagne*, en héritant de ses Etats, n'héritèrent point de son goût pour les Sciences, & l'on retomba bientôt dans la barbarie d'où l'on commençoit à sortir. Les *arts* refugiés à Constantinople sous les Empereurs Grecs, en furent exilés lors de la prise de cette ville par *Mahomet II*. Ils refluèrent vers l'Italie, où ils furent accueillis par les *Médicis*. On réveilla les mânes d'Horace & de Virgile, & ce fut deux fois le sort de la Grèce d'instruire & d'éclairer l'Occident. De l'Italie ils se répandirent dans les contrées voisines, & parvinrent en France, où ils furent protégés par FRANÇOIS I. Après la mort de ce Prince, ils languirent ou s'éclipsèrent presque entièrement, sur-tout durant les guerres civiles, qui déchirèrent si longtems le Royaume; lorsqu'ils reprirent une nouvelle vie sous le ministère du *Cardinal de Richelieu*, furent animés de la plus noble émulation, & poussés au plus haut dégré de perfection sous le regne immortel de LOUIS XIV.

L'*art* de l'industrie ingénieuse & réfléchie qui dirige un ouvrage, ne doit point chercher à paroître; il n'est jamais si parfait que lorsqu'il ressemble si fort à la nature, qu'on le prend pour la nature même. Le but de tous les Artistes doit être de peindre la

nature, & non de la farder. C'eſt la déguiſer & la contrefaire que de montrer l'*art*. Il perd tout ſon prix dès qu'il eſt apperçu. Son mérite conſiſte à ne laiſſer aucune trace de lui-même, & à ne pas ſe laiſſer même ſoupçonner, s'il ſe peut. En ſe décélant, il détruit l'illuſion & le charme, qui ſont la vraie ſource du plaiſir que donnent tous les ouvrages d'imitation. Il doit ſe monter à tous les tons, prendre tous les caractères, ſe plier à toutes ſortes de formes pour mieux remplir ſon objet, & échapper à tous les regards. Il ne perce que pour avoir un air contraint, & faire grimacer ſes figures. Elles perdent au moment qu'il déchire le voile qui cachoit la ſoupleſſe, les graces naïves & légères qu'elles doivent avoir.

C'eſt le talent de n'offrir jamais que la nature telle que nous la voyons, qui aſſurera le triomphe des Pièces de caractère de Molière, ce génie immortel qui fera toujours le déſeſpoir de l'antiquité, & que tous les âges ſe proposeront pour modèle.

D'où vient que la Fontaine eſt l'homme de tous les tems de la vie, & qu'il fait les délices de tous les états? C'eſt parce qu'il eſt toujours ſimple, aiſé, naïf, qu'il peint avec les couleurs même de la nature; que dans ſes tableaux tout eſt grace & vérité; que l'*art* ne s'y montre jamais, & que l'illuſion eſt toujours ſoutenue, & toujours égale. C'eſt ce qui faiſoit dire à Madame la Ducheſſe de *Mazarin*, que la Fontaine étoit un *fablier*.

En un mot, le ſublime de l'*art*, c'eſt que ſes productions paroiſſent ſi naturelles, qu'il ne ſemble lui-même y avoir aucune part; que chacun oſe ſe

promettre d'en faire autant, & qu'on ne connoiſſe la difficulté de l'entrepriſe qu'après avoir fait inutilement bien des efforts pour y réuſſir. (1)

Le vrai moyen de cacher l'*art*, c'eſt de rendre chaque choſe avec les traits qui lui ſont propres, de la revêtir de ſes qualités naturelles, de lui aſſigner la place qui lui convient, & de l'aſſortir avec ce qui précède & ce qui ſuit. (2)

C'eſt de ſe transformer dans la perſonne même de ſes interlocuteurs; de les faire parler conformément à leur état, à leur âge, à leur ſituation; de ne mettre dans leur bouche que ce qu'ils doivent dire, ce qu'ils auroient dit eux-mêmes; de leur conſerver leurs mœurs, leur caractère, leurs paſſions, & de les exprimer avec juſteſſe & vérité. (3)

Enfin le moyen de cacher l'*art*, & de paroître toujours naturel, c'eſt de tendre à ſon but par les

(1) » *Ut ſibi quivis*,
» *Speret idem*, *ſudet multum*, *fruſtraque laboret*
» *Auſus idem*. « (Horat. art Poët.)

(2) » *Singula quæque locum teneant ſortita decenter*. « (Horat. art Poët.)

(3) » *Si dicentis erunt fortunis abſona dicta*
» *Romani tollent equites*, *peditesque cachinnum*.
» *Intererit multum davuſne loquatur an heros*,
» *Maturuſne ſenex*; *an adhuc florente juventâ*
» *Fervidus*; *an matrona potens*, *an ſedula nutrix*;
» *Mercatorne vagus*, *cultorne virentis agelli*;
» *Colchus*, *an Aſſyrius*; *Thebis nutritus*, *an argis*. «
(Art Poët.)

moyens

moyens les plus ſimples, & le chemin le plus court; c'eſt de proportionner ſon ton & ſon ſtyle au ſujet que l'on traite, & de ſuivre toujours les loix que preſcrivent la raiſon & le goût.

ART MNÉMONIQUE, (*Rhétoriq.*) C'eſt la ſcience des moyens qui peuvent ſervir à perfectionner la mémoire. *Voyez* MÉMOIRE.

ART POETIQUE, (*Hiſt. Littér.*) *Ars Poëtica.* C'eſt le titre qu'on a donné à des Poëmes didactyques qui renferment des préceptes ſur les différens genres de Poëſie. Les principaux Poëmes en ce genre ſont l'*art poëtique* d'Horace, celui de Vida, & celui de Boileau. Nous allons donner ſucceſſivement une idée de ces différens Ouvrages.

IDÉE DE L'ART POETIQUE D'HORACE.

Horace établit trois principes, pour plaire dans les Ouvrages d'imitation, tels que ceux dont s'occupe la Poëſie, la Peinture, la Muſique, la Danſe. Comme l'Eloquence & l'Architecture empruntent quelque choſe de ces *arts*, ce qu'il dit des premiers peut auſſi convenir aux autres, juſqu'à un certain point.

Il exige donc dans les Ouvrages d'imitation, 1°. un certain choix dans les objets qu'on veut imiter. 2°. Qu'on les imite parfaitement. 3°. Qu'on donne à l'expreſſion de l'objet imité toute la perfection qui lui convient. Comme cette expreſſion ſe fait par le

moyen des mots & du ſtyle, ceux-ci doivent avoir toute la perfection poſſible.

D'abord il exige l'unité de ſujet ; que le Poëme ait des parties homogènes, & d'accord entre elles; qu'on ne les ſurcharge pas d'ornemens ſuperflus. (1)

Il veut que le Poëte choiſiſſe une matière proportionnée à ſes forces, qu'il s'en rempliſſe, afin qu'il ſoit en état d'arranger toutes les parties de ſon ſujet, & de rendre, lorſqu'il s'en ſera pénétré, les penſées par les expreſſions les plus naturelles. (2)

Il exige que, non-ſeulement il ſoit en état de combiner toutes les parties de ſon Poëme, mais qu'il faſſe avec diſcernement & avec intelligence le choix de ce qui peut plaire, & de tout ce qui peut paroître froid & déplacé dans les circonſtances auxquelles il le préſente. (3)

Il diſtingue divers genres de Poëſie par différentes

---

(1) *Denique ſit quod vis ſimplex dumtaxat & unum.*

(2) *Sumite materiam veſtris, qui ſcribitis, æquam*
Viribus, & verſate diù quid ferre recuſent
Quid valeant humeri. Cui lecta potenter erit res
Nec facundia deſeret hunc nec lucidus ordo.

(3) *Ordinis hæc virtus erit, & virtus, aut ego fallor,*
Ut jam nunc dicat, jam nunc debentia dici;
Pleraque differat & præſens in tempus omittat
Hoc amet, hoc ſpernat, &c.

espèces de vers. Il fait voir quelles sont les convenances à observer entre le sujet & le style. (1)

La beauté des vers consiste dans la convenance parfaite avec le sujet & l'objet qu'ils expriment ; mais ce n'est pas assez que la copie soit dessinée, & bien peinte, il faut qu'elle soit animée par le sentiment. Il faut que les Poëmes offrent cette beauté touchante qui fait plus que de convaincre, qui persuade. (2)

Il faut que le Poëte peigne ou d'après la renommée, ou d'après ses propres idées ; mais il insiste sur la nécessité où il est de n'unir que des parties qui s'accordent, & d'observer la vraisemblance en toutes choses. (3)

Ces parties doivent non-seulement se convenir, mais le caractère qu'on donne à chaque personnage, doit être analogue à sa fortune, à son âge, à son état, & à toutes les circonstances qui annoncent des mœurs décidées. (4)

---

(1) *Descriptas servare vices operumque colores.*

(2) *Non satis est pulchra esse poëmata ; dulcia sunto,*
Et quocumque volent, animum auditoris agunto.

(3) *Aut formam sequere, aut sibi convenientia finge.*

(4) *Scriptor honoratum si fortè reponis Achyllem ;*
Impiger, iracundus, inexorabilis acer.
Jura neget sibi nata ; nihil non arroget armis.
Sit Medea *ferox invictaque, flebilis* Ino,
Perfidus Ixion, Io *vaga, tristis* Orestes.

Lorsqu'un caractère est une fois annoncé, il faut qu'il soit toujours soutenu. (1)

Horace insiste sur les caractères, & a fait sentir l'importance qu'il y a de les observer. Si ce sont de simples fictions, il veut que le Poëte abandonne tout ce que l'*art* ne sauroit présenter heureusement, & que dans ses mensonges il ait le soin de mêler tellement le faux avec le vrai, que le commencement, le milieu & la fin, tout paroisse de même nature. (2)

Le Poëte fait ensuite la peinture de tous les âges de la vie, & fait connoître les goûts & les passions qui leur sont propres. (3)

---

(1) *Servetur ad imum*
Qualis ab incepto processerit & sibi constet.

(2) *Et quæ*
Desperat tractata nitescere posse, relinquit;
Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

(3) *Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores:*
Mobilibusque decor naturis dandus & annis.
Reddere qui voces jam sit puer, & pede certo
Signat humum, gestis paribus colludere, & iram
Colligit ac ponit temerè, & mutatur in horas.
Imberbis juvenis tandem custode remoto
Gaudet equis, canibus & aprici gramine campi;
Cereus in vitium flecti, monitoribus asper,

Il parle enſuite du début de la Tragédie ; il veut qu'il ſoit modeſte ; que l'action n'en ſoit pas priſe de trop loin ; qu'on ne repréſente ni des choſes atroces, ni rien qui tienne au faux merveilleux, que la Pièce ſe noue & ſe dénoue naturellement & ſans machine, ou que le merveilleux qu'on emploie ſoit dans les mœurs des perſonnages, & digne de la Tragédie. Que le ſtyle en ſoit noble, élevé, grave, ſévère, & que dans la Comédie chaque interlocuteur parle avec cette facilité, cette aiſance, ce naturel qui caractériſent les converſations ordinaires ; mais que les choſes qu'on repréſente ſoient, autant qu'il ſera poſſible, en action. (1)

Utilium tardus proviſor, prodigus æris,
Sublimis, cupiduſque, amat a relinquere pernix.
Converſis ſtudiis, ætas, animuſque virilis
Quærit opes & amitias, inſervit honori ;
Commiſiſſe cavet quod mox mutare laboret.
Multa ſenem circumveniunt incommoda : vel quod
Quærit, & inventis miſer abſtinet, ac timet uti :
Vel quod res omnes timidè gelidèque miniſtrat ;
Dilator, ſpe longus, iners paviduſque futuri,
Difficilis, quærulus, laudator temporis acti
Se puero cenſor, caſtigatorque minorum.

(1) *Segnius irritant animos demiſſa per aurem,*
Quamquæ ſunt oculis ſubjecta fidelibus, & quæ
Tradit ſibi ſpectator.

. . . .

Il veut qu'on conserve toujours l'égalité de ſtyle, qu'on n'allie jamais le ſtyle grave avec celui qui eſt plaiſant, & celui qui eſt noble avec celui qui eſt bas & populaire. (1)

Il exige que les Poëtes s'attachent beaucoup à l'harmonie ; il ſe plaint de l'indulgence qu'on a à cet égard. Il veut qu'on s'attache aux modèles qu'ont laiſſé les anciens. (2)

Il entre enſuite dans les détails de l'Hiſtoire de la Tragédie, & fait voir comment elle eſt parvenue au dégré de perfection où elle étoit de ſon tems. (3)

Il donne des principes généraux pour bien écrire, & dit que les premières qualités dans le Poëte ſont le bon ſens & le bon goût. (4)

Il diſtingue de deux ſortes de Poëmes, les uns deſtinés à inſtruire, les autres à plaire, c'eſt-à-dire, que dans les uns l'Auteur ſe propoſe principalement

---

Nec Deus interſit, niſi dignus vindice nodus
Acciderit.

(1) *Ex noto fictum carmen ſequar.*

(2) *Vos exemplaria græca*
Nocturnâ verſate manu, verſate diurnâ.

(3) *Ignotum tragicæ genus inveniſſe camenæ,*
Dicitur, & plauſtris vexiſſe poëmata Theſpis,
Quæ canerent, agerentque peruncti fæcibus ora.

(4) *Scribendi rectè, ſapere eſt, principium, & fons.*

d'inſtruire, & dans les autres de plaire, ſans que ce dernier objet exclue l'autre. L'utile domine dans le premier genre, l'agrément dans le ſecond: mais dans l'un, l'utile a beſoin d'être paré de quelque agrément; & dans l'autre, l'agrément doit être ſoutenu par quelque objet d'utilité. Sans quoi le premier paroît dur, ſec, triſte; & l'autre, fade & vuide. Mais il veut toujours que les fictions approchent de la vérité; parce que la fable n'a pas droit de nous faire accroire tout ce qu'elle veut. (1)

Il condamne la trop grande ſévérité avec laquelle on juge certains Auteurs; & lorſque un Poëme ſe diſtingue par un grand nombre de beautés, il témoigne de l'indulgence pour quelques fautes qui auront pû échapper dans le feu de la compoſition, ou qui ſont le tribut que le Poëte paye à la foibleſſe humaine. (2)

Mais il n'excuſe point des négligences ſoutenues, qui annoncent peu d'attention de la part du Poëte. (3)

Il fait voir l'analogie qu'il y a entre la Poëſie &

---

(1) *Ficta voluptatis cauſa ſint proxima veris,*
Nec quodcumque volet, poſcat ſibi fabula credi.

(2) *Verum, ubi plura nitent in carmine, non ego paucis*
Offendar maculis, quas aut incuria fudit,
Aut humana parum cavit natura.

(3) *Et idem*
Indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.

la Peinture. Dans ce dernier *art* il y a des morceaux qu'il faut voir de près, d'autres de loin ; les uns ne veulent qu'un demi-jour, les autres s'exposent à la vive lumière, & ne craignent point les yeux du Critique le plus clair-voyant. De même dans la Poësie, il y a des objets qu'il ne faut traiter que légérement, d'autres qu'il faut étendre sans s'appesantir. (1)

Il ne veut pas de talent médiocre pour la Poësie. » Le Poëte médiocre ne trouve grace, dit-il, ni » auprès des hommes, ni auprès des Dieux ; les co- » lonnes même qui retentissent de ses vers, ne les » lui pardonnent pas. « (2)

Il veut un talent décidé pour le genre d'Ouvrage qu'on entreprend. (3)

Mais c'est peu du talent ; il exige de la part du Poëte beaucoup d'application. Il le compare à un Athlète qui a souffert beaucoup dans sa jeunesse pour

---

(1) *Ut Pictura Poësis erit, quæ, si proprius stes,*
Te capiet magìs, & quædam, si longius abstes ;
Hæc amat obscurum, volet hæc sub luce videri.
Judicis argutum quæ non formidat acumen,
Hæc placuit semel : hæc decies repetita placebit.

(2) *Mediocribus esse Poëtis*
Non homines, non dî, non concessere columnæ.

(3) *Tu nihil invitâ dices, facies ve Minervâ.*

être un jour en état de remporter le prix de la course. (1)

Il veut, non-seulement que le travail développe, que l'étude nourrisse les heureuses dispositions qu'on peut avoir reçues de la nature; mais que le Poëte montre ses Ouvrages à des amis judicieux & sévères qui l'éclairent sur ses défauts, & qu'il oublie lui-même ses Ouvrages, pour les retoucher ensuite avant de les mettre au jour. (2)

IDÉE DE L'ART POETIQUE DE VIDA.

Marc-Jérôme Vida nâquit à Crémone en 1501. Il vivoit sous *Léon X*, qui avoit pour les Lettres le goût héréditaire dans la famille de *Médicis*. Il fut fait Evêque d'Albe dans le Duché de Montferrat, & se rendit célèbre par son érudition & par ses connoissances, soit dans les Belles-Lettres, soit dans la Théologie. Il composa plusieurs Ouvrages, tels que sa *Christiade*, son Poëme *des Echecs*, le Poëme sur les *vers à soie*, & sa Poëtique dont nous allons rendre compte. Il la fit à la sollicitation de *Léon X* & de *Charles VII*. Il l'adressa au Prince *François*,

---

(1) *Qui studet optatam cursu contingere metam,*
Multa fecit, tulitque puer; sudavit & alsit.

(2) *Membranis intus positis delere licebit*
Quod non edideris : nescit vox missa reverti.

fils de FRANÇOIS I, qui étoit alors prisonnier en Espagne à la place de son père, après la fameuse bataille de Pavie. Il lui parle comme à son élève, ou plutôt comme à celui à qui les Muses, qu'il invoque, vont dicter leurs leçons. » Muses, dit-il, » qu'il me soit permis de révéler vos mystères..... » J'entreprends d'instruire dans son enfance un jeune » Poëte digne de chanter les héros, &c. « (1)

» Vous paroissez le premier, FRANÇOIS, ne mé» prisez point les Muses; vous qui êtes du sang des » Rois; vous qui dans quelques années devez regner » sur la France, recevez ces foibles consolations » qu'elles vous offrent en ce jour, auquel un destin » funeste vous enchaîne sur les rives Espagnoles avec » *Henri* votre frère, loin de votre patrie, & des » caresses de vos parens, &c. « (2)

---

(1) *Sit fas vestra mihi vulgare arcana per orbem,*
Pieridès . . . .
Dum vatem egregium teneris educere ab annis,
Heroum qui facta canat, ...
Mente agito, &c.

(2) *Primus ades, FRANCISCE, sacras ne despice Musas,*
Regia progenies, cui Regum debita sceptra
Gallorum, cum firma annis accesserit ætas.
Hæc tibi parva ferunt jam nunc solatia dulces,
Dum procul à patriâ raptum, amplexuque tuorum,
Ah dolor! Hispanis sors impia detinet oris
Henrico *cum fratre, &c.*

» Quelque Ouvrage que vous entrepreniez, il faut » qu'il ſoit de votre goût.... Dans un ſujet de notre » choix, tout coule de ſource. S'il ne plaît pas, » il coûte les plus grands efforts. Cependant dès » qu'une matière vous aura paru agréable, & qu'un » feu ſubit ſe ſera allumé dans votre ame, n'allez » pas vous en occuper à l'inſtant; conſultez aupa- » ravant vos forces, & conſidérés votre ſujet ſous » tous les différens points de vue qu'il peut vous » offrir, juſqu'à ce que ce premier tranſport ſe ſoit » un peu rallenti.

» Il ne ſera pas inutile de le tracer en proſe; ſoit » pour fixer le plan de l'Ouvrage, ſoit afin d'en » rapprocher les parties, de les aſſortir, & d'en fixer » les bornes, de manière que vous ſoyez bien aſſuré » de la route que vous devez tenir, avant de vous » engager dans une carrière dans laquelle vous pour- » riez-vous égarer, &c. « (1)

---

(1) *Atque ideo quodcumque audes, quodcumque paratus*
Aggrederis, tibi ſit placitum, atque arriſerit ultrò,
Ante animo. . . . .
Omnia ſponte ſuâ, quæ nos elegimus ipſi,
Proveniunt, duro aſſequimur juſſa labore.
Sed neque cum primùm tibi mentem inopina cupido,
Atque repens calor attigerit, ſubito aggrediendum eſt
Magnum opus. Adde moram, tecùmque impenſius antè
Conſule, quidquid id eſt, parteſque expande per omnes,
Mente diù verſans, donec nova cura ſeneſcat.
Quin etiam prius effigiem formare ſolutis,

Vida s'occupe ensuite des soins qu'on doit prendre pour former l'oreille du Poëte à l'harmonie, dès sa plus tendre enfance. Il veut qu'on lui fasse lire Virgile, comme le meilleur Poëte de l'antiquité.

» Que le Prince, dit-il, qui est l'objet de mes » chants, entre dans le sanctuaire des Poëtes, & » qu'il boive à long-traits de la *fontaine d'Aonie*. Qu'il » apprenne à estimer de bonne heure Virgile, ce » Poëte sacré que les Vierges du Pinde daignèrent » nourrir elles-mêmes dans les antres verdoyans du » Mincio ; & que transporté d'enthousiasme, en con- » sidérant l'*art* qu'il a mis dans ses productions im- » mortelles, il supplie les Dieux de lui accorder la » faculté de faire d'aussi beaux vers.

» Il suit mes conseils ; il s'intéresse pour *Asca-* » *gne*, &c. « (1)

Virgile n'est pas le seul modèle que Vida offre à

Totiusque operis simulacrum fingere verbis
Proderit, atque omnes ex ordine nectere partes.
Et seriem rerum, & certos tibi ponere fines,
Per quos tuta regens vestigia tendere pergas, &c.

(1) *Jamque igitur mea cura puer penetralia vatum*
Ingrediatur & Aoniâ *se proluat* Undâ ;
Jamque sacrum teneris vatem veneretur ab annis,
Quem Musæ mincî herbosis aluêre sub antris,
Atque olim similem poscat sibi numina versum,
Admirans artem, admirans præclara reperta,
Nec mora, jam favet Ascanio, *&c.*

ſon élève. Il veut qu'il liſe Homère, & les Auteurs du ſiècle d'*Auguſte*, qui ont écrit avec pureté. Il condamne la lecture des autres. Il s'occupe auſſi du choix d'un maître, & en fait ſentir l'importance.

» Parens, s'écrie-t-il, écoutez les avis que je dois » vous donner. Cherchez pour votre fils un maître, » & choiſiſſez-le ſur mille ; s'il en eſt un à qui le » langage des Muſes ſoit familier, & qui avec le » talent néceſſaire pour élever votre fils, veuille s'en » charger, & prendre pour lui des ſentimens d'un » véritable père, &c. « (1)

Le reſte du chant eſt employé à des préceptes généraux & ordinaires, dont le principal mérite conſiſte dans la préciſion, la juſteſſe, la clarté avec lequel ils ſont offerts.

Tout le ſecond chant eſt employé à traiter du Poëme Epique. On y trouve des préceptes pleins de juſteſſe & de goût ; mais on lui a reproché de ne les avoir donnés qu'à l'appui de la pratique de Virgile : auſſi a-t-on dit de lui que ſon *art Poëtique* eſt plutôt l'*art* d'imiter Virgile, que celui d'imiter la nature.

Il a conſacré le troiſième chant à l'élocution. Nous en offrirons quelques morceaux qui ſont très-beaux.

---

(1) *Intereà moniti vos hîc audite, parentes.*
Quærendus rector de millibus, equè legendus,
Sic ubi Muſarum ſtudiis inſignis, & arte,
Qui curas dulces, cariſque parentis amorem
Induat, atque velit blandum perferre laborem, &c.

» Jeune Prince, les Muſes vous appellent du haut » du Parnaſſe, & cherchent à exciter votre émula- » tion, en vous montrant la couronne dont elles » ceignent le front du Poëte qui ſait vaincre les dif- » ficultés de ſon *art* & ſes rivaux. Elles jettent » déjà ſur vous des roſes avec profuſion; elles for- » ment autour de vous un nuage de fleurs, dont les » vapeurs agréables compoſent un parfum ſemblable » à celui que les Dieux reſpirent avec volupté.

» D'abord évitez ſur toutes choſes de mettre de » l'obſcurité dans vos idées, &c. « (1)

Il n'eſt pas poſſible de préſenter la métaphore d'une manière plus ingénieuſe. Il dit: (2)

» Voyez-vous comment les Poëtes laiſſent les » expreſſions ſimples & naturelles pour en prendre » qu'ils empruntent des objets étrangers. Les mots » auxquels on les unit, ſont ſurpris eux-mêmes de

---

(1) *Jam te Pierrides ſummâ en de rupe propinquum*
Voce vocant, viridique oſtentant fronte coronam
Victori, atque animo ſtimulos hortatibus addunt.
Jamque roſas calathis ſpargunt per nubila pleno
Deſuper, & florum placido te plurima nimbo
Tempeſtas opperit, gratumque effuſus odorem
Ambroſiæ liquor aſpirat, divina voluptas.

Verborum in primis tenebras fuge, nubilaque atra, &c.

(2) *Nonne vides verbis ut veris ſæpè relictis*
Accerſant ſimulata aliundèque nomina porrò
Tranſportent, aptentque aliis ea rebus, ut ipſæ

» ce lustre auquel ils ne s'attendoient pas ; ils admirent le voile éclatant dont ils sont revêtus, & en préfèrent le coloris, à la simplicité de leur parure ? Chantent-ils les combats, vous croyez être témoin des ravages que cause un violent incendie..... Tel est le langage des Dieux dans le ciel ; s'il faut ajoûter foi à ce qu'on nous dit. «

Il dévoile ensuite les mystères de la véritable versification, & en fait connoître le génie, non de celle qui ne tient qu'au méchanisme de l'*art* ; mais de celle qui constitue la véritable Poësie, & qui affecte l'oreille délicieusement. (1)

» Approchez ; je vais vous découvrir les secrets de l'Hélicon. Les Muses daignent vous admettre dans leur sanctuaire le plus profond. Le Dieu des vers vous en ouvre les portes sacrées, & vous invite d'y entrer. Comme les Dieux ont permis aux

---

Exuviasque novas, res, insolitosque colores
Indutæ, sæpe externi mirentur amictus
Unde illi, lætæque alienâ luce fruantur,
Mutatoque habitu, nec sua nomina mallent.
Sæpe ideo cum bella canunt, incendia credas
Cernere. . . . .
Hunc fandi morem (si vera audivimus) ipsi
Cœlicolæ exercent cœli in penetralibus altis.

(1) *Hùc ades ; hìc penitùs totum Helicona recludam.*
Te Musæ, puer, hìc faciles penetralibus imis
Admittunt, sacrisque adytis invitat Apollo.

» hommes qui cultivent la Poësie d'entretenir un
» commerce avec les cieux, *Jupiter* n'a point voulu
» que cet *art* divin fût connu du vulgaire qui n'est
» pas digne de l'exercer. En conséquence pour que
» la foule ne pût pas y arriver, il a voulu que le
» chemin qui y conduit, fût étroit, afin qu'il n'y
» eût que peu de génies privilégiés qui pussent se
» flatter d'avoir atteint le but.

» Les Poëtes doivent donc observer beaucoup de
» choses. Il ne suffit pas de faire un vers exactement,
» & d'offrir les objets avec clarté, en employant les
» termes propres à en représenter les idées; il faut
» qu'il y ait encore une harmonie véritable entre les
» mots & les objets: il faut que chaque vers soit
» une imitation de la chose qu'on veut repré-
» senter. «

Principio, quoniam magni commercia cœli
Numina concessére homini cui carmina curæ,
Ipse deûm genitor divinam noluit artem
Omnibus expositam vulgò, immeritisque patere,
Atque ideo turbam quo longè arceret inertem,
Angustam esse viam voluit, paucisque licere.

Multa adeo incumbunt doctis vigilanda Poëtis
Haud satis est illis utcumque claudere versum,
Et res verborum propriâ vi reddere claras.
Omnia sed numeris vocum concordibus aptant,
Atque sono quæcumque canunt imitantur, & apta
Verborum facie, & quæsito carminis ore.

IDÉE DE L'ART POETIQUE DE BOILEAU.

De tous les *arts Poëtiques* il n'en eſt pas de plus étendu, & peut-être de plus parfait, que celui de Boileau. Horace n'a, à proprement parler, traité que la Tragédie. Il eſt vrai qu'il a donné des principes généraux pour les autres genres. Vida n'a parlé que du ſtyle de l'Épopée; mais Deſpréaux a traité ſuccintement chaque genre en particulier, & a fait connoître les régles générales qui leur ſont communes. Il a appliqué à la Poëſie Françaiſe les préceptes d'Horace ſur la compoſition & le ſtyle en général; auſſi diſoit-il de lui qu'il n'étoit qu'un

» Gueux revêtu des dépouilles d'Horace. «
(*Sat. IX.*)

Mais il a beaucoup ajoûté à ſes principes en les développant.

Il débute dans le premier chant par faire voir la néceſſité du talent pour la Poëſie, d'après le principe d'Horace. (1)

» C'eſt envain qu'au Parnaſſe un téméraire Auteur,
» Penſe de l'*art* des vers atteindre la hauteur;
» S'il ne ſent point du ciel l'influence ſecrète,
» Si ſon aſtre en naiſſant ne l'a formé Poëte, &c. «

---

(1) *Tu nihil invitâ dices facieſve Minervâ.*
(Art Poët. verſ. 385.)

Il veut qu'avec le génie de la Poësie, on consulte ses forces, comme l'ont exigé Horace (1) & Vida. (2)

» Craignez d'un vain plaisir les trompeuses amorces,
» Et consultez long-tems votre esprit & vos forces. »

Il donne ensuite des régles générales de la Poësie, & de l'étroite nécessité où le Poëte se trouve d'unir la rime à la raison.

» Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime. «

Il s'élève contre l'abondance stérile d'un Auteur, qui

» Trop plein de son objet,
» Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet. «

Il ajoûte quelques vers plus bas :

» Qui ne sait se borner, ne sait jamais écrire. «

Il fait connoître en peu de mots les différens défauts qui peuvent se trouver dans le style Poëtique.

---

(1) *Sumite materiam vestris qui scribitis æquam Viribus.* (Art Poët. vers. 38.)

(2) *Adde moram tecùmque impensius antè Consule.* (Lib. 1.)

» Un vers étoit trop foible, & vous le rendez dur :
» J'évite d'être long, & je deviens obſcur. (1)
» L'un n'eſt point trop fardé, mais ſa muſe eſt trop
» nue ;
» L'autre a peur de ramper, il ſe perd dans la nue. «

Il exige que le Poëte mette de la variété dans le ſtyle.

» Sans ceſſe en écrivant variez vos diſcours ;
» Un ſtyle trop égal & toujours uniforme,
» Envain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme.
. . . .
» Heureux ! qui dans ſes vers ſait d'une voix légère
» Paſſer du grave au doux, du plaiſant au ſévère. « (2)

Il recommande au Poëte d'annoblir toujours ſon ſtyle.

» Quoique vous écriviez, évitez la baſſeſſe :
» Le ſtyle le moins noble a pourtant ſa nobleſſe. «

Il dit ailleurs :
» Soyez ſimple avec *art*,
» Sublime ſans orgueil, agréable ſans fard. «

---

(1) *Brevis eſſe laboro, obſcurus fio.* . . . . .
(Hor. art Poët. verſ. 25.)

(2) *Omne tulit punctum qui miſcuit utile dulci.*
(Ibid. verſ. 324.)

Il donne ensuite des régles pour la cadence & pour l'harmonie.

» Ayez pour la cadence une oreille sévère,

. . . .

» Il est un heureux choix de mots harmonieux.
» Fuyez de mauvais sons le concours odieux.
» Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée,
» Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée. «

Il se permet une digression sur l'Histoire de la Poësie Française, depuis Villon jusqu'à Malherbe. Il exige ensuite, comme Horace, qu'on se fasse de l'objet qu'on doit traiter, des idées justes & claires.

» Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
» L'expression la suit ou moins nette, ou moins pure:
» Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, (1)
» Et les mots pour le dire arrivent aisément.

Il exige le plus grand respect pour la langue.

» Sur-tout qu'en vos Ecrits, la langue révérée,
» Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée.

. . . .

---

(1) *Cui lecta potenter erit res,*
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.
(Ibid. vers. 40.)

Verba quæ provisam rem non invita sequentur.
(Ibid. vers. 311.)

» Sans la langue, en un mot, l'Auteur le plus divin,
» Eſt toujours, quoiqu'il faſſe, un mauvais écri-
» vain. «

Les préceptes qu'il donne ſur la manière de travailler, ſont beaux, & méritent d'être rapportés.

» Travaillez à loiſir, quelque ordre qui vous preſſe,
» Et ne vous piquez point d'une folle vîteſſe. (1)
. . . .
» J'aime mieux un ruiſſeau qui ſur la molle arène,
» Dans un pré plein de fleurs lentement ſe promène; (2)
» Qu'un torrent débordé, qui d'un cours orageux,
» Roule, plein de gravier, ſur un terrein fangeux.
» Hâtez-vous lentement ; & ſans perdre courage,
» Vingt fois ſur le métier remettez votre ouvrage. (3)

---

(1) . . . . . . *Nonumque prematur in annum.*
(Ibid. verſ. 388.)

(2) Boileau ne conſidère ici le ſtyle Poëtique que par rapport à l'élégance & à la pureté, & a pris une image plus ſimple qu'Horace, qui la conſidère du côté de ſa beauté, & qui a dit :

Vehemens & liquidus, puroque ſimillimus amni.
(Ibid.)

(3) *Carmen reprehendite quod non*
Multa dies & multa litura coercuit, &c.
(Ibid. verſ. 272.)

» Polissez-le sans cesse, & le repolissez :
» Ajoûtez quelquefois, & souvent effacez, &c. « (1)

Il veut que le Poëte observe toujours l'unité de sujet, & que toutes les parties qui le composent soient parfaitement d'accord.

» Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu,
» Que le début, la fin, répondent au milieu : (2)
» Que d'un *art* délicat, les Pièces assorties,
» N'y forment qu'un seul tout de diverses parties. « (3)

Il conseille après cela au Poëte de chercher des amis éclairés & zélés qui aient le courage de lui dire leur sentiment sans flatterie. C'est à cette sincérité qu'il veut qu'on distingue un véritable ami, d'un flatteur.

Dans le second chant, Boileau entre dans les détails de la Poësie Française. Il fait connoître le caractère de chaque Poëme, & en donne les régles particuliéres. Il commence par l'Idylle ou l'Eglogue, & continue ensuite par l'Elégie, l'Ode, le Sonnet,

---

(1) *Sæpe stylum vertas, iterùm quæ digna legi sint Scripturus.* (Hor. Liv. I, Sat. X, v. 72.)

(2) *Primo ne medium, medio ne discrepet unum.* (Ibid. vers. 153.)

(3) *Denique sit quod vis, simplex dumtaxat & unum.* (Ibid. vers. 23.)

l'Epigramme, le Rondeau, la Ballade, le Madrigal, la Satyre, le Vaudeville. Il y varie son style, avec tant d'*art* & d'habileté, qu'il emploie précisément celui qui convient à chaque espèce de Poëme en particulier. Aussi la plûpart des définitions de ces petits Poëmes sont elles-mêmes des modèles du style, du ton, & du coloris qui conviennent à leur objet. Il passe en revue les bons & les mauvais Auteurs qui se sont distingués dans tous ces genres.

Il s'occupe dans le troisième chant de la Tragédie, de la Comédie, & de l'Epopée. C'est là où le talent du Poëte se montre dans tout son jour. La grandeur du sujet paroît avoir échauffé son génie. Les préceptes qui regardent la Tragédie sont tracés d'après Aristote & Horace. Il entre ainsi en matière.

» Il n'est point de serpent & de monstre odieux, (1)
» Qui par l'*art* imité ne puisse plaire aux yeux.
» D'un pinceau délicat l'artifice agréable
» Du plus affreux objet fait un objet aimable.
» Ainsi pour nous charmer la Tragédie en pleurs,
» D'*Œdipe* tous sanglant fit parler les douleurs;
» D'*Oreste* parricide exprima les allarmes,
» Et pour nous divertir, nous arracha des larmes. «

Il veut que l'action s'annonce dès le commencement sans effort.

---

(1) Comparaison d'Aristote, chap. 4 de sa Poët. & chap. 2 de sa Rhétor.

» Que dès le premier vers l'action préparée,
» Sans peine du sujet applanisse l'entrée, &c.

. . . .

» Le sujet n'est jamais assez-tôt expliqué :
» Que le lieu de la scène y soit fixe & marqué.

. . . .

» Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli,
» Tienne jusqu'à la fin le Théâtre rempli. «

Il veut que tout ce qu'on expose aux yeux du spectateur aît un caractère de vraisemblance qui puisse le séduire. Il bannit les faits, qui, quoique arrivés, ne sont pas vraisemblables.

» Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
» Une merveille absurde est pour moi sans appas,
» L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas. «

Il ne veut pas qu'on offre tous les objets : il distingue ceux qui doivent être en action, & ceux qu'il faut mettre en récit.

» Mais il est des objets que l'*art* judicieux
» Doit offrir à l'oreille, & reculer des yeux. «

Il fait connoître ensuite le véritable secret d'intéresser.

» Que le trouble toujours croissant de scène en scène,
» A son comble arrivé se débrouille sans peine.
» L'esprit ne se sent point plus vivement frappé,
» Que lorsqu'en un sujet d'intrigue enveloppé,

» D'un ſecret tout-à-coup la vérité connue,
» Change tout, donne à tout une face imprévue. «

Après avoir rappellé l'origine & les progrès de la Tragédie dans la Grèce, il la reprend au ſortir des ténèbres de la Barbarie, & telle qu'on la vit paroître ſur nos premiers Théâtres, ſans goût, ſans génie, ſans *art*; il la conduit juſqu'aux beaux jours des Corneilles & des Racines. Il conſeille d'employer l'amour dans la Tragédie; mais il n'en fait pas une loi. Il veut même qu'on ne l'emploie qu'avec des reſtrictions, & en lui donnant un caractère digne du cothurne.

» De cette paſſion la ſenſible peinture
» Eſt pour aller au cœur la route la plus ſûre.
» Peignez donc, j'y conſens, les héros amoureux;
» Mais ne m'en formez pas des bergers doucereux.
» Qu'*Achile* aime autrement que *Thyrſis* & *Philène*;
» N'allez pas d'un *Cyrus* nous faire un *Artamène*;
» Et que l'amour ſouvent de remords combattu,
» Paroiſſe une foibleſſe, & non une vertu. «

Ces principes demandent des reſtrictions & des explications. *Voyez* ACTION TRAGIQUE, *page* 180, & *le mot* AMOUR.

Boileau ne le cède en rien à Horace dans *l'art* d'enſeigner à obſerver les mœurs, & à les rendre avec vérité. Il finit par offrir le caractère de l'Auteur tragique.

» Il faut qu'en cent façons, pour plaire, il se replie :
» Que tantôt il s'élève, & tantôt s'humilie.
» Qu'en nobles sentimens il soit par-tout fécond.
» Qu'il soit aisé, solide, agréable, profond.
» Que de traits surprenans sans cesse il nous réveille,
» Qu'il courre dans ses vers de merveille en merveille :
» Et que tout ce qu'il dit, facile à retenir,
» De son Ouvrage en nous laisse un long souvenir. «

Qui ne reconnoît à ce portrait Racine ou M. de Voltaire ?

Boileau parle ensuite de l'Epopée, qui

» Dans le vaste récit d'une longue action
» Se soutient par la fable, & vit de fiction. «

Il blâme également ceux qui veulent bannir le merveilleux de la Poësie Française, & ceux qui font un vil mêlange de la Fable & des objets de la Religion.

» Et fabuleux Chrétiens, n'allons pas dans nos songes,
» D'un Dieu de vérité, faire un Dieu des mensonges. «

Il veut qu'on fasse choix d'un héros digne du Poëme Epique.

» Voulez-vous long-tems plaire, & ne jamais lasser ?
» Faites choix d'un héros propre à m'intéresser,
» En valeur éclatant, en vertus magnifiques ;
» Qu'en lui, jusqu'aux défauts, tout se montre héroï-
» que ;

» Que ſes faits ſuprenans ſoient dignes d'être vus.

. . . .

» On s'ennuye aux exploits d'un conquérant vulgaire. «

Il exige une unité de ſujet; il ne veut pas même qu'il ſoit trop chargé d'incidens. Il donne des régles pour le récit & pour les deſcriptions.

» Soyez vif & preſſé dans vos narrations ;
» Soyez riche & pompeux dans vos deſcriptions ;
» C'eſt là qu'il faut des vers étaler l'élégance ;
» N'y préſentez jamais de baſſe circonſtance, &c. «

Il demande de la variété dans les ſituations & dans les images. Il cite Homère pour exemple.

» De figures ſans nombre égayez votre Ouvrage,
» Que tout y faſſe aux yeux une riante image :
» On peut être à la fois & pompeux & plaiſant,
» Et je hais un ſublime ennuyeux & peſant.
. . . .
» On diroit que pour plaire, inſtruit par la nature,
» *Homère* à de *Vénus* dérobé ſa ceinture. «

Il finit ce chant par la Comédie : il dit au Poëte qui ſe deſtine à ce genre :

» Que la nature donc ſoit votre étude unique,
» Auteurs, qui prétendez aux honneurs du comique.
. . . .
» Préſentez-en par-tout les images naïves, [*des hommes*]
» Que chacun y ſoit peint des couleurs les plus vives. «

Le portrait que Boileau fait des différens âges est imité d'après Horace, dont nous avons rapporté les vers ci-dessus, *pag.* 628. Nous allons transcrire ici celui de Boileau, afin qu'on puisse comparer la copie avec l'original.

» Le tems qui change tout, change aussi nos humeurs.
» Chaque âge a ses plaisirs, son esprit & ses mœurs.
» Un jeune homme toujours bouillant dans ses ca-
» prices,
» Est prompt à recevoir l'impression des vices;
» Est vain dans ses discours, volage en ses désirs,
» Rétif à la censure, & fou dans les plaisirs.

» L'âge viril plus mûr inspire un air plus sage,
» Se pousse auprès des Grands, s'intrigue, se ménage,
» Contre les coups du sort songe à se maintenir;
» Et loin dans le présent regarde l'avenir.

» La vieillesse chagrine incessamment amasse;
» Garde, non pas pour soi, les trésors qu'elle entasse;
» Marche en tous ses desseins d'un pas lent & glacé,
» Toujours plaint le présent, & vante le passé.
» Inhabile au plaisir dont la jeunesse abuse,
» Blâme en eux les douceurs que l'âge lui refuse.
» Ne faites point parler vos Acteurs au hazard,
» Un vieillard en jeune homme, un jeune homme en
» vieillard. «

Après avoir interdit aux Poëtes comiques des expressions tristes, des termes emportés & bas, il ajoûte:

» Il faut que ses Acteurs badinent noblement ;
» Que son nœud bien formé se dénoue aisément ;
» Que l'action marchant où la raison la guide,
» Ne se perde jamais dans une scène avide ;
» Que son style humble & doux se relève à propos ;
» Que ses discours par-tout fertiles en bons mots,
» Soient pleins de passions finement ménagées,
» Et les scènes toujours l'une à l'autre liées. «

Dans le quatrième chant, Boileau revient aux préceptes généraux. Il s'occupe de nouveau à former les Poëtes. Il leur donne des instructions utiles sur la connoissance & l'usage des divers talens, sur le choix qu'ils doivent faire d'un Censeur éclairé, sur leurs mœurs, sur leur conduite particulière. Il explique ensuite, par forme de digression, l'Histoire de la Poësie, son origine, ses progrès, sa perfection, & sa décadence.

Telle est l'idée qu'on doit se former de l'*art poëtique* de Boileau, qui renferme tout ce qu'Horace a fait de mieux ; mais qui offre en outre plusieurs détails qui ont échappé au Poëte Latin. On doit le regarder comme un excellent Poëme, aussi agréable qu'intéressant ; & qui, quoique destiné à notre langue, a trouvé des admirateurs dans toutes les nations.

ARTICLE, subst. masc. (*Grammaire.*) *Articulus.* Nous rapporterons ici quelques observations grammaticales sur l'*article*, pour faire voir dans quelles occasions, & comment on l'emploie ; nous renvoyons

ceux qui desirent un plus grand détail aux Ouvrages de M. du Marsais.

L'*article* dans la Grammaire, est une particule ajoûtée à un nom, en le déclinant pour en marquer le genre, & quelquefois le cas ou le nombre où il est.

Les Grammairiens sont assez dans l'usage de distinguer l'*article* en *défini* & *indéfini*. Le premier a lieu dans tous les cas: *le* ou *l'*; *du*, ou, *de l'*, pour le masculin; *la*, ou *l'*; *de la*, ou, *de l'*; *à la*, ou, *à l'*; *la* ou *l'*; *de la*, ou, *de l'* pour le féminin.

L'*article indéfini* n'a lieu qu'au génitif, au datif & à l'ablatif. C'est, *de* pour le premier & pour le troisième; *à* pour le second. Il n'a point de pluriel, au lieu que l'*article indéfini* a un pluriel *les*, *des*, *aux*, *des*.

Les noms appellatifs ont ordinairement l'*article défini*; les noms propres d'hommes ou de ville ont l'*article indéfini*. Ainsi on dit: *le Prince*, *du Prince*, *les Princes*, *aux Princes*; &c. mais on dit, *Louis*, *Paris*, *de Louis*, *de Paris*, &c.

2°. Les noms appellatifs eux-mêmes prennent l'*article indéfini*, quand ils sont pris dans un sens *indéfini*. Ainsi, quand nous disons: un *palais de Prince*, nous déprenons le mot *Prince* dans un sens *indéfini*, sans désigner tel ou tel *Prince*. Cette espèce d'*article indéfini*, *de*, n'a cependant lieu qu'au génitif.

3°. En parlant de Dieu on se sert de l'*article indéfini*, *Dieu*, *de* Dieu, *à* Dieu, &c. Cependant dans le langage de l'Ecriture, *le* Dieu fort, *le* Dieu *de* paix, *le* Dieu immortel, *le* Dieu des Chrétiens, &c.

4°. On met l'*article défini* devant quelques noms propres Italiens, qui le prennent dans leur langue; & nous disons : *le* Dante, *le* Tasse, *l'*Arioste, *le* Titien, &c. Il en est de même de quelques Villes, comme *le* Caire, *la* Mecque, *le* Mans, *la* Capelle, *le* Quesnoy.

5°. Les noms d'Empire & de Royaume prennent tous l'*article défini* au nominatif, au datif & à l'accusatif: on dit *la* France, *à* l'Espagne, *le* Pérou, *l'*Angleterre, &c. Mais pour le *génitif* & l'*ablatif* l'usage varie. On dit les Rois *de la* Chine, *du* Japon, l'or *du* Pérou, *la* porcelaine *de la* Chine; tandis qu'on dit: les Rois *de* France, *de* Perse, *d'*Espagne, &c. On dit de même: partir *de la* Chine, *du* Pérou, &c. & partir *de* France, *d'*Angleterre, revenir *d'*Espagne.

6°. Les pronoms personnels, possessifs absolus, & démonstratifs, prennent l'*article indéfini*; les pronoms possessifs relatifs, & les pronoms *un* & *quel*, prennent l'*article défini*. On dit: *je*, *vous*; *de moi*, *de vous*, &c. *Mon*, *ton*, *de mon*, *de ton*, &c. *Cet*, *cette*; *de cet*, *de cette*, &c. Mais on dit: *le mien*, *le tien*, *l'un*, *lequel*; *du mien*, *du tien*, *de l'un*, *duquel*, &c.

7°. Les infinitifs de quelques verbes prennent l'*article défini*; mais alors ils sont considérés comme substantifs: comme, *le* boire, *le* manger, au sortir de, &c.

8°. Parmi les adverbes de comparaison, il n'y a que *bien* qui régisse l'*article défini*, les autres exigent l'*article indéfini*. On dit: bien *de* l'argent, bien *du* pain; & beaucoup *de* livres, peu *de* santé, &c.

Outre ces deux *articles*, les Grammairiens en distinguent un troisieme, qu'ils appellent *partitif*; c'est quand on parle des choses & des personnes dans un sens partiel & limité, comme quand on dit : donnez-moi *du* pain, *des* hommes instruits, on n'entend pas parler de tout le pain en général, & de tous les hommes instruits, mais d'une partie.

Cet *article* n'a lieu qu'au nominatif & à l'accusatif. On met *du* au singulier pour le masculin, *de la* pour le féminin; & au pluriel *des*, quand il est immédiatement devant le substantif, & *de* quand il est devant l'adjectif; comme par exemple: *du* pain, *de la* viande, *des* hommes sçavans; *de* bonnes maisons, *de* bons procédés. Devant le datif on ajoûte *à*; comme, il travaille *à de la* dentelle. Nous ajoûterons à ces observations d'autres réflexions qu'on doit regarder comme grammaticales, mais qui ont plus de rapport au style.

1°. Il faut répéter les *articles* devant les substantifs quand il y en a plusieurs de suite. Ainsi on dit: *les* faveurs & *les* graces. Ce seroit une faute de dire : *les faveurs & graces.* Elle seroit encore plus grande si les substantifs étoient de différends genres, comme *le malheur & misère.* Mais il est des occasions où on n'employe pas dutout l'*article.* Et cette façon de s'exprimer donne beaucoup de grace & de rapidité au discours, comme quand un Orateur a dit: *grandeur-d'ame, courage, vertus, bienfaisance, tout étoit réuni dans M. de Turenne. Foiblesse, préjugé, passion, voilà le partage de l'homme.*

2°. Le changement d'*article* a bonne grace, & il arrive quand on emploie deux substantifs de différent

rent genre, par exemple : je dois beaucoup *à la* conduite & *au* ſoin de cet homme, ce changement plaît davantage, que ſi l'on diſoit, *à la* conduite & *à la* diligence ; cette répétition eſt monotone. Il y a beaucoup d'Auteurs qui ſe négligent à cet égard. Ils ne conſultent pas aſſez l'oreille, qui aime à être flattée par des ſons variés.

Article, ſubſt. maſ. (*Hiſt. Littér.*) *Articulus.* On appelle ainſi certaines diviſions d'un Diſcours, d'un Ecrit, d'un Mémoire ou d'un Ouvrage quelconque.

Articulation, ſubſtantif féminin (*Déclamat. Orat. Théâtral.*) *Diſtincta verborum pronunciatio.* Le mot articulation ſignifie, en général, les efforts qu'on fait, ou l'habitude qu'on a d'appuyer à propos ſur les ſyllabes d'un mot ſans les ſéparer, & d'en faire connoître diſtinctement la valeur & la meſure. Les mots mal articulés peuvent donner lieu à des équivoques ou à des mépriſes groſſières. Cependant l'Orateur ou l'Acteur doit éviter avec ſoin de trop exagérer l'*articulation*, cette affectation ne peut que déplaire. *Voyez* Prononciation.

A S C

ASCÉTIQUE, adj. (*Hiſt. Litt.*) *Aſceticus.* Ce mot Grec, qui ſignifie *occupé à la méditation*, a ſervi de titre à pluſieurs Livres de piété, à des méditations pour la Vie Religieuſe, qui eſt ſédentaire & contemplative. Tels ſont les *Aſcétiques* ou *les Traités ſpirituels* de Saint Baſile le Grand, Archevêque de Céſarée en Cappadoce, &c. &c. &c.

ASCLÉPIADE, (*Vers*) adj. (*méchanisme des vers.*) *Asclépiadœus.* C'est un vers de la Poësie Grecque & Latine. Il est composé de quatre pieds, dont le premier est un spondée, le second & le troisieme deux coriambes, & le dernier un dactyle, selon quelques personnes; selon d'autres, le premier est un spondée, le second un dactyle suivi d'une césure, & les deux derniers dactyles. On voit que la différence ne consiste que dans la maniere de scander ce vers. Exemple.

Mæcē | nās ătăvīs | ēdĭtĕ Rē | gĭbŭs.
Mæcē | nās ătă | vīs | ēdĭtĕ | Rēgĭbŭs.

Asclépiade, Poëte Grec, fut l'Inventeur de ce vers, & lui donna son nom.

ASP

ASPIRÉE, (LETTRE) adj. fém. (*Gram. prononciat.*) *Vocalis elatio fortior, asperior.* Avant de parler des lettres aspirées, nous ferons deux observations nécessaires.

1°. Dans tous les pays les organes de la parole suivent un mouvement particulier de la prononciation des mots; c'est-à-dire, que chaque mot est prononcé en chaque pays par une combinaison particulière des organes de la parole. Les uns prononcent en serrant les dents, d'autres du bout des lèvres; ceux-ci prononcent du haut du gosier, ceux-là du palais de la bouche, &c.

2°. Les sons que nous formons sont de deux sortes.

Les uns ſimples, les autres composés ou modifiés. Les ſons ſimples ſont ceux qui ſe prononcent par un ſeul mouvement de l'organe, comme, *a*, *e*, *i*, *o*, *u*. Les ſons composés ſont ces mêmes ſons ſimples, modifiés par un mouvement de l'organe, ſur-ajoûté au mouvement néceſſaire pour prononcer le ſon ſimple; par exemple, pour prononcer *ap*, il faut deux mouvemens; d'abord celui qui eſt néceſſaire pour prononl'*a* tout ſeul, & enſuite celui qui eſt néceſſaire pour prononcer le *p*. Il en eſt de même de *ra*, *le*, *tu*, &c. Tout ſon, ou tout effet de mouvement articulé de l'organe de la parole, eſt donc en un ſon ſimple, ou une modification de ſon ſimple, qui, jointe au ſon ſimple, fait un ſon composé. Les ſons ſimples ſont ce que nous appellons voyelles, les ſons modifiés ſont ce que nous appellons conſonnes.

D'après ces principes nous dirons que toute lettre *aſpirée* dans toutes les langues ſont tout autant de lettres & de véritables conſonnes. Ce principe ſemble d'abord un paradoxe; mais il ceſſera de le paroître ſi on fait attention que l'*aſpiration* eſt une ſuite, un effet d'un mouvement fait dans les organes de la parole. C'eſt donc un ſon ſimple, ou une modification des ſons ſimples; c'eſt-à-dire, ou une voyelle ou une conſonne. Ce n'eſt donc point une voyelle; car ce n'eſt pas un ſon ſimple qui puiſſe ſe prononcer ſeul, ou pour nous exprimer autrement, qui réſulte d'un mouvement de l'organe qui de ſoi ne produit aucun ſon; c'eſt donc une modification.

En effet, il en a toutes les qualités. 1°. Il réſulte d'un mouvement de l'organe, qui de ſoi ne produit

aucun ſon. Car l'eſprit doux ou l'eſprit âpre des Grecs notre *h* aſpirée, auſſi bien que celle des Allemands, des Anglois & des autres peuples, ne font pas plus de ſon par elles-mêmes, que le *b*, le *c*, le *d*, &c. 2°. Au contraire, notre *h* aſpirée, les eſprits des Grecs & les autres lettres aſpirées, ſe prononcent avec toutes les voyelles, de la même manière que les conſonnes. Ces aſpirations modifient les voyelles. Ce ſont des ſuites, des effets d'un mouvement de l'organe ſur-ajoûté au mouvement néceſſaire pour énoncer la voyelle. Pour prononcer *ha* en *aſpirant* l'*h*, il faut que l'organne faſſe deux mouvemens comme pour *ba*, *la*, &c. Le premier pour *a*, qui de ſoi eſt un ſon, & l'autre pour l'*aſpiration*, qui, ſans être unie à l'*a*, ne produit aucun ſon, non plus que le *b*; mais qui, par l'*aſpiration*, ajoûte quelque choſe à l'*a*, & qui le modifie de même que *b*, *c*, *d*, &c.

Il eſt une autre raiſon qui prouve que les ſignes qui marquoient l'*aſpiration* chez les Grecs, &c. étoient de véritables conſonnes, c'eſt que les voyelles n'étoient pas exprimées, & que les *aſpirations* l'étoient. Auſſi les *aſpirations* ſe ſont ſouvent changées en conſonnes; par exemple, les Latins ont fait de ἕξ *ſex*, *ſix*, de ὑπὲρ, *ſuper*, *ſur*, de ἑρω, *ſero*, *je ſeme*, de ἐσθης, *veſtis*, *habit*.

L'*h* eſt parmi nous la ſeule lettre *aſpirée*. L'*aſpiration* doit être plus marquée dans la déclamation oratoire ou théâtrale que dans la ſimple converſation, ſans quoi l'éloignement de certains Auditeurs la leur rendroit preſque inſenſible, à l'égard des mots qui doivent être *aſpirés*.

ASS

ASSERTION, ſubſ. fém. (*Hiſt. Littér.*) *Aſſertio.* C'eſt le nom qu'on donne à certaines propoſitions qu'on avance & qu'on eſt diſpoſé à ſoutenir. Ce mot n'a ordinairement lieu que pour les Thèſes, les Programmes ou les Exercices publics.

FIN DU PREMIER VOLUME.

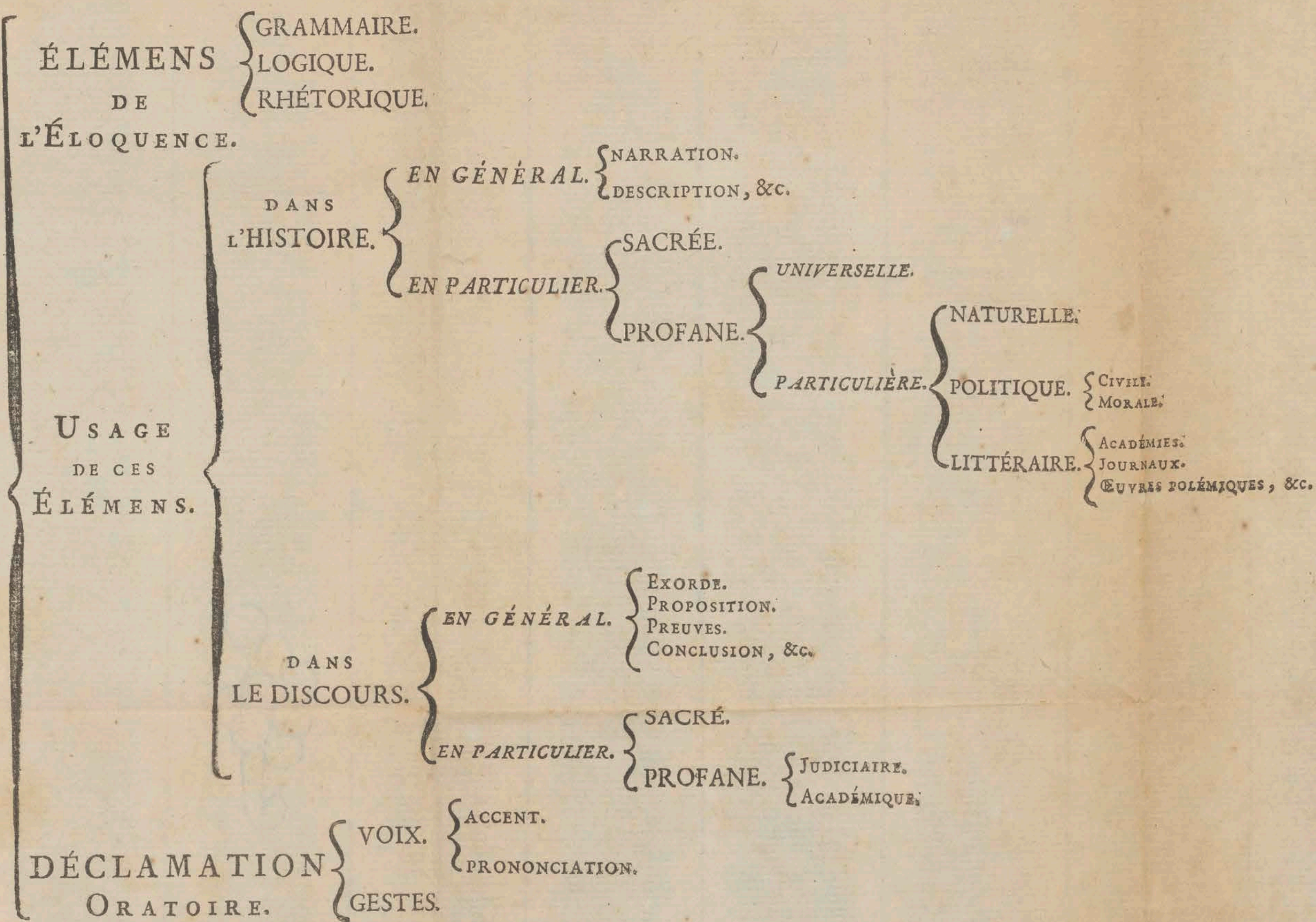


ERRATA.

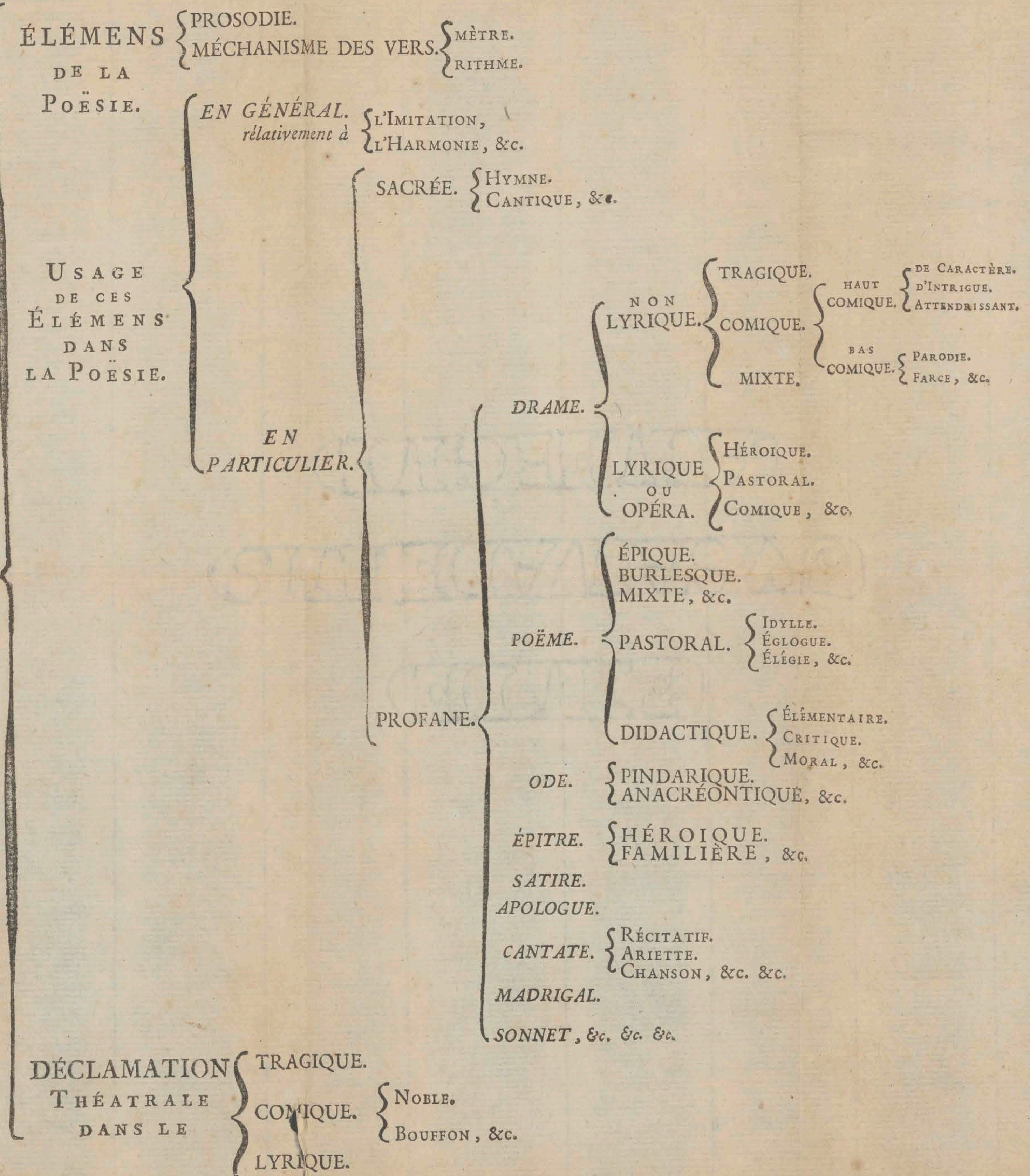
PAge 9, *ligne première*, qui l'ont éclipſé, *liſez*, qui l'ont éclipſée.
P. 45, *lig. dernière*, porte, *liſ.* porté.
P. 51, *lig.* 10, de jeux des mots, *liſ.* jeux de mots.
P. 93, *lig.* 11, d'*infectatio*, liſ. *infectatio.*
P. 115, au ſixième vers latin, *diſcripuit*, liſ. *diſcrepuit.*
P. 118, *lig.* 27, *Nanette*, liſ. *Ninette.*
P. 127, *lig.* 14, comme elle l'eſt, *liſ.* comme il l'eſt.
P. 137, *lig.* 26, qu'ils ne fuſſent couverts, *liſ.* qu'il ne fût couvert.
P. 155, *lig.* 21, n'ait, *liſ.* naît.
P. 161, *lig.* pénult. *Ptolomée*, liſ. *Ptolémée.*
P. 165, *lig.* 29, *Seuleucus*, liſ. *Seleucus.*
P. 172, *lig.* 1, preſcrit, *liſ.* proſcrit.
P. 175, *lig.* 9, le, *liſ.* la. *P.* 181, *lig.* 13, le, *liſ.* la.
P. 187, *lig.* 20, de ſon tems, *liſ.* de celles de ſon tems.
P. 188, *lig.* 9, au lieu du point mettez une virgule.
P. 263, *lig.* 29, *Seſſe*, liſ. *Seſe.*
P. 266, *lig.* 29, *flaventes quæ*, liſ. *flaventeſque.*
P. 403, *lig.* 23, ils furent trouver le Viſir, *liſ.* ils furent trouver *Féïrouz.*
P. 406, *lig.* 15, *Lyriacus*, liſ. *Syriacus.*
P. 438, *lig.* 14, formidable, *liſ.* effroyable.
P. 444, *lig.* 20, *æraque fudant*, liſ. *æraque ſudant.*
P. 514, *lig.* 27, *converſo*, liſ. *converſio.*
P. 520. *lig.* 25, piété, *liſ.* pitié.
P. 528, *lig.* 2, aphréeſe, *liſ.* aphérèſe.
P. 531, *lig.* 19, canoniſtes, *liſ.* canoniques.
P. 555, *lig.* 8, l'autre le preſſe, *liſ.* l'autre le pouſſe.
P. 598, *lig. dern.* il démontrera pas moins, *liſ.* il ne démontrera pas &c.
P. 629, *lig.* 17, *amitiar*, liſ. *amicitias.*
P. 633, *lig.* 22, *Charles VII*, liſ. *Clément VII.*
P. 659, *lig.* 24, ce n'eſt donc point, *liſ.* ce n'eſt point.

BELLES-LETTRES.

EN PROSE.



EN VERS.



Je suis avec un

SIRE,

DE VOTRE MAJESTÉ

Le très-humble & très-obéïssant serviteur, OSTERVALD.

